This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

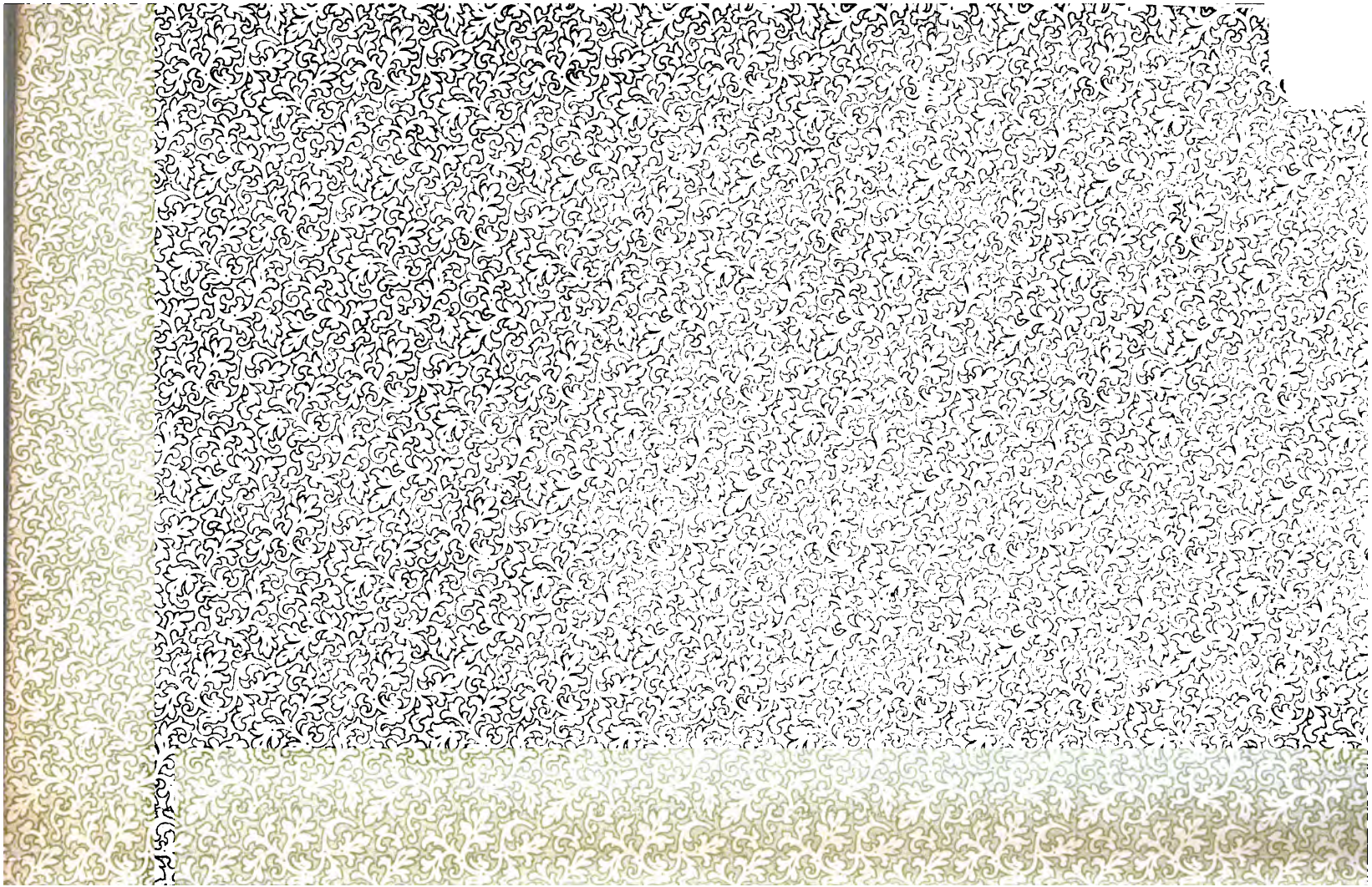
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

1837
ARTES VERITAS SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TERROR
CIRCUMSPICE



North Campus
Storage
PQ
6099
.S294
v.2
X | VC

GESCHICHTE

DES

SPANISCHEN NATIONALDRAMAS.

GESCHICHTE

DES

SPANISCHEN NATIONALDRAMAS,

VON

ADOLF SCHÆFFER.

ZWEITER BAND.

DIE PERIODE CALDERON'S.

LEIPZIG:
F. A. BROCKHAUS.
—
1890.

Ref.
Harr.
5-1-26
4304

O 7-13-26

Inhalt des zweiten Bandes.

Seite

PEDRO CALDERON DE LA BARCA 1
Biographisches 1
Besprechungen seiner Dramen 2
Tragödien 2
Dramen religiösen Inhalts 12
Geschichtliche Dramen 25
Mythologische Dramen 29
Novelleske Dramen 32
Dramen allgemeinerer Art 34
Bemerkungen über Calderon's Katalog seiner Dramen, sein Verhältniss zu Vera Tassis und Anderes 55
Autos 61
Allgemeines 61
Art der Aufführung derselben 63
Besprechungen mehrerer Autos 63
Rundschau über Calderon's Schöpfungen und Besprechung seiner Compositions- und Schreibweise 68

König Philipp IV. 79
Antonio Coello 83
Alvaro Cubillo de Aragon 90
Antonio Enriquez Gomez 105
Francisco de Rojas Zorrilla 110
Antonio Martinez de Meneses 134
Cristóbal de Monroy y Silva 138
Antonio de Solís y Rivadeneira 146
Juan Velez de Guevara 152
Agustin Moreto y Cavana 155
Juan de Matos Fragoso 187
Gerónimo Cáncer y Velasco 196

Seite
Gerónimo de Cuellar 197
Die Brüder Figueroa y Córdoba 201
Manuel de Leon Marchante 206
Diego Calleja 207
Valentin de Céspedes 208
Francisco de Leyva Ramirez de Arellano 209
Carlos de Arellano 213
Pedro Rosete Niño 215
Miguel de Barrios 217
Juan Bautista Diamante 218
Francisco de Villegas 225
Juan de Zabaleta 228
Fernando de Zárate y Castronovo 230
Agustin de Salazar y Torres 237
Juan Claudio de la Hoz y Mota 240
Melchor Fernandez de Leon 244
Francisco Antonio de Bances Cándamo 246
Untergeordnetere Dramatiker dieser Periode in alphabetischer Ordnung 252
Anonyme Comödien dieser Periode 276
El falso Nuncio de Portugal 277
Gemeinschaftliche Arbeiten mehrerer Dichter 281

DIE EPIGONEN 290
Antonio de Zamora 290
José de Cañizares 295
Andere Dichter der Epigonenzeit 302
Schlusswort 312
Zusätze und Berichtigungen 314

DRAMEN-REGISTER 325

PEDRO CALDERON DE LA BARCA.

Nachdem wir die charakteristischen Grundzüge der Periode, welcher dieser grosse Mann mit Recht seinen Namen leihen kann, in der Einleitung zum ersten Bande geschildert haben, können wir sogleich zu dessen Besprechung selbst übergehen.

Don Pedro Calderon wurde am 17. Januar 1600 zu Madrid geboren und am 14. Februar in der Pfarrkirche des heiligen Martin getauft. Seine Aeltern, Don Diego Calderon de la Barca Barreda und Doña Ana Gonzalez de Henao y Riaño, waren von vornehmer Herkunft. Der Vater verdankte seinen Vorfahren unter anderm auch das Privilegium eines Hidalgo aus dem Thale von Carriedo, sodass sich merkwürdigerweise die zwei grössten Dramatiker Spaniens, Lope de Vega und Calderon, als Kinder dieses classischen Bodens, der Wiege spanischer Freiheit, betrachten durften. Don Diego starb früh, und die Mutter bestimmte den jungen Pedro für die geistliche Laufbahn. Im Jesuitenstift studirte er die Sprachwissenschaften, erhielt die ersten geistlichen Weihen und setzte dann seine Studien in Salamanca fort, wo er sich der Philosophie, Mathematik und Rechtslehre befleissigte. Im Jahre 1620 wurde ihm der Grad eines Baccalaureus verliehen. Bald darauf nahm er Dienste bei einem hochgestellten Edelmanne, wahrscheinlich bei dem Herzog von Alba. Im Jahre 1625 betrat er die militärische Laufbahn und diente erst in Italien, dann in den Niederlanden, bis ihn Philipp IV. an den

Hof berief, um ihm die Abfassung von Festcomödien zu übertragen. Calderon, der schon mit 13 Jahren ein Drama „El carro del cielo" geschrieben hatte, dessen Vortrefflichkeit Vera Tassis behauptet, zeigte auch jetzt seinen Beruf zur dramatischen Poesie in so hervorragender Weise, dass ihm der König 1636 das Santiago-Ordenskleid als Anerkennung seiner Verdienste auf diesem Gebiete verlieh. Als vier Jahre später bei der catalonischen Rebellion die Ritterorden ins Feld gerufen wurden, beabsichtigte Philipp IV., seinen Hofdichter von dieser Verpflichtung zu entbinden, indem er ihm die Composition der Comödie „Certámen de amor y celos" befahl. Der gewissenhafte und tapfere Calderon aber fand einen Ausweg, indem er das ihm in Auftrag gegebene Festspiel in kürzester Frist verfasste und dann bis zum Schlusse des Feldzugs als Kürassierhauptmann unter dem Herzog von Olivares diente. Sein Hang zu religiöser Schwärmerei führte ihn jedoch, trotzdem er von allen Seiten verehrt und bewundert wurde, im Jahre 1651 zu dem Entschlusse, sich zum Priester weihen zu lassen. Als solcher ward er 1653 zum Kaplan der Kapelle „de los Reyes nuevos" zu Toledo, sowie später (1663) zum Ehrenkaplan des Königs ernannt. In letzterer Eigenschaft verlegte er auf Wunsch Philipp's IV. seinen Wohnsitz wieder von Toledo nach Madrid und trat in die Congregation des heiligen Petrus ein, als deren Hauptkaplan er fungirte. Dort theilte er seine Zeit zwischen Werken der Barmherzigkeit und den Musen, von aller Welt geliebt und verehrt, bis er am 25. Mai 1681 im reifen Alter von 81 Jahren unter allgemeiner Theilnahme in Madrid aus dem Leben schied.

Die dramatischen Werke, welche uns Calderon hinterlassen hat, können, den Stoffen nach, in folgende Klassen getheilt werden: Tragödien, Dramen religiöser Art, Dramen aus der Geschichte, mythologische Festspiele, Dramen mit novellesken und romanhaften Stoffen, und Comödien allgemeinern Inhalts, hauptsächlich Intriguenstücke. Von den Autos werden wir am Schlusse besonders zu reden haben. Die Zahl der von ihm allein verfassten Dramen betrug nach Vera Tassis über 120, diejenige der Autos etwa 100.

Beginnen wir unsere Besprechungen mit „El médico de su honra".

Dieses berühmte Trauerspiel Calderon's ist eine einfache

Wiederbearbeitung (*Refundicion*) des Lope de Vega'schen Stücks gleichen Titels; es ist constructiv eine nahezu sklavische Nachbildung seines Musters und nur sprachlich „in eine andere Form gegossen" (*refundido*). Die Inhaltsangabe des einen ist deshalb beinahe gleichbedeutend mit der des andern, und da das Lope'sche Stück äusserst selten ist, während sich das Calderon'sche in jedermanns Händen befindet, so wird uns der Leser Dank wissen, wenn wir den Scenengang des erstern kurz skizziren und alsdann die unbedeutenden Abweichungen des letztern angeben, soweit sie überhaupt der Erwähnung werth sind. Wir schicken voraus, dass Calderon's Mencía, Gutierre, Leonor und Arias bei Lope die Namen Mayor, Jacinto, Margarita und Alvaro führen.

Erster Act. Der Infant Don Enrique, Halbbruder König Pedro's des Grausamen von Castilien, thut in der Nähe von Sevilla einen Sturz vom Pferde und wird in ohnmächtigem Zustande von seinem Vertrauten Don Alvaro und einigen andern Caballeros in das nächstgelegene Landhaus verbracht. Dieses ist zufälligerweise das Eigenthum eines hochangesehenen Edelmanns, Don Jacinto de Ribera, welcher sich vor kurzem mit der schönen Doña Mayor, einer frühern Angebeteten des Infanten, ohne dessen Vorwissen vermählt hat. Don Jacinto befindet sich in Geschäften in Sevilla, als der erwähnte Zwischenfall eintritt, und die Bestürzung Doña Mayor's ist gross, als sie in dem Verunglückten ihren Liebhaber erkennt. Noch grösser ist das Staunen des letztern, als er aus seiner Ohnmacht erwacht, und dieses Gefühl wächst zur Verzweiflung, als er hört, dass die Geliebte vermählt ist. Er ruft nach Pferden. In diesem Augenblicke tritt Don Jacinto herein und schöpft aus der allgemeinen Verwirrung Verdacht, da ihm bekannt ist, dass der Infant Doña Mayor früher den Hof gemacht hat. Er weiss sich jedoch zu verstellen und bietet Don Enrique seine Begleitung nach Sevilla an, welche dieser annimmt. — Die Scene wechselt nach Sevilla, in den Palast König Pedro's. Eine verschleierte Dame begehrt Audienz, wird eingelassen, entdeckt sich als die hochangesehene Doña Margarita Osorio und bittet den König um Gerechtigkeit gegen Don Jacinto de Ribera, welcher ihr ein schriftliches Eheversprechen gegeben, sich aber alsdann mit seiner jetzigen Gattin Doña Mayor vermählt

habe. Der König ist höchst aufgebracht, und da er von einem Diener Jacinto's vernimmt, dass letzterer im Gefolge des Infanten in aller Kürze im Palast erscheinen werde, befiehlt er Margarita, sich hinter einer Vorthüre zu verbergen, um sein Gespräch mit dem Angeschuldigten selbst anzuhören. Nun tritt der Infant in Begleitung Don Alvaro's und Don Jacinto's ein. Nach kurzer Begrüssung wirft der König letzterm seine Handlungsweise gegen Margarita vor, worauf der Angegriffene erwidert, er habe als Ehrenmann nicht anders verfahren können, da er eines Nachts in ihrem Gemache einen Mann gesehen, der bei seinem Anblick verhüllt geflohen sei. Da zufällig der anwesende Don Alvaro dieser Verhüllte war, so lässt dessen Ehrgefühl die Insinuation der Feigheit nicht zu; ohne weitere Erklärung erwidert er, der Verhüllte habe nur triftige Ehrengründe gehabt, sich ohne Kampf zu entfernen. Hieraus entsteht ein heftiger Wortwechsel, und schliesslich fliegen die Degen aus der Scheide, worauf der König befiehlt, die Streitenden zu verhaften. Der Infant ist glücklich über diesen Zwischenfall, da ihm derselbe Gelegenheit verschafft, Doña Mayor während der kommenden Nacht zu besuchen.

Zweiter Act. Wir hören Doña Mayor im Gespräch mit einer Dienerin. Sie drückt ihre Besorgnisse über Don Jacinto's Ausbleiben, sowie über dessen eifersüchtige Anwandlungen aus, als der Infant hereintritt, ihr die Verhaftung ihres Gemahls ankündigt und um ihre Liebe wirbt. Als er sie schliesslich wider ihren Willen umarmen will, wird an dem Hausthor geklopft, und da Mayor bemerkt, dass der Eintrittbegehrende ihr Gatte ist (der von dem Kerkermeister die Vergünstigung erlangt hat, bei Nacht auszugehen), so bittet sie den überraschten Liebhaber, sich hinter ihrem Bette zu verbergen. Beim Eintritt Don Jacinto's erheuchelt sie grosse Bestürzung über einen Dieb, den sie gesehen haben will, und nimmt einem Lakaien das Licht aus der Hand, um angeblich selbst zu leuchten, in Wahrheit aber, um es hinfallen und verlöschen zu lassen. Während sich nun Don Jacinto entfernt, um Feuer zu holen, führt sie den Infanten in der Dunkelheit zu einer andern Thür hinaus. Die gutgemeinte List wäre vollständig gelungen, wenn nicht Don Enrique in der Verwirrung seinen vergoldeten Dolch zurückgelassen hätte; diesen findet Don Jacinto, schöpft erneuten Verdacht und

kehrt höchst beunruhigt nach Sevilla zurück. Dort wird er sowie Don Alvaro auf Fürbitten Margarita's der Haft entlassen. Als er dem Monarchen seinen Dank für diese Gnade ausspricht, bemerkt er, dass der Degen des anwesenden Infanten genau zu dem gefundenen Dolche passt. Er bittet deshalb den König um eine geheime Unterredung, erzählt ihm das Vorgefallene und erhält dessen Versprechen, den Infanten hierüber vorzunehmen. Unglücklicherweise aber wiederholt der König das bei Margarita angewandte Verfahren, die betheiligte Partei verborgen zuhören zu lassen. Dies fällt im vorliegenden Falle schlimm aus, denn Don Enrique gesteht seine Liebe ganz offen und lässt sich einige zweideutige Worte entschlüpfen, welche auf Doña Mayor Schatten werfen. Der König ist derart ausser sich über diesen unseligen Zufall, dass er seinen Dolch auf den Infanten zückt, welcher infolge dessen sich schleunig entfernt und den Entschluss fasst, Sevilla zu verlassen. — Nach einem Selbstgespräch Don Jacinto's über das Vorgefallene werden wir wieder in dessen Landhaus versetzt, wo Doña Mayor abermals ihre trüben Gedanken einer Dienerin anvertraut und dann auf einem Sessel einschlummert. Don Jacinto, welcher über die Gartenmauer eingestiegen ist, um unversehens zu erscheinen, findet sie in diesem Zustande, löscht die Lichter aus und gibt sich in der Dunkelheit mit verstellter Stimme für den Infanten aus. Mayor's Aeusserungen bei ihrem Erwachen bestätigen seinen Verdacht, da sie hauptsächlich nur auf die Gefahr der Rückkehr ihres Gatten (seiner selbst) pocht. Als sie schliesslich nach ihrer Dienerschaft ruft, entfernt er sich, um gleich darauf in seiner eigenen Rolle wiederzukehren und einige höchst bedeutungsvolle Anspielungen fallen zu lassen.

Dritter Act. Nach einigen kurzen Scenen (in der ersten wirbt Don Alvaro vergebens um die Liebe Margarita's, welche entschlossen ist, den Schleier zu nehmen; in der zweiten wird der König benachrichtigt, dass der Infant Sevilla zu verlassen beabsichtige) sehen wir, wie Don Jacinto die meisten seiner Diener entlässt, da er sie für Mitschuldige seiner Gemahlin und ihres Liebhabers hält. Die zwei Verbleibenden werden von ihm in geheimem Zwiegespräch belauscht. Er erfährt hierdurch, auf welche Art Doña Mayor den Infanten seinerzeit hinter dem Bette weggeführt hat und dass sie jetzt im

Begriffe steht, ihm zu schreiben, er möge Sevilla nicht verlassen, da sonst ihr Ruf leiden könne. Nachdem er die beiden Unterredner ebenfalls aus dem Hause gewiesen hat, begibt er sich in das Nebenzimmer, wo Mayor am Schreibtische sitzt. Als sie ihren Gatten erblickt, sinkt sie in Ohnmacht, während jener ihren Brief an Don Enrique liest, der ihm den letzten Beweis ihrer Schuld zu liefern scheint. Er verschliesst die Thür und geht ab. Doña Mayor, welche bald darauf aus ihrer Ohnmacht erwacht, ahnt alles und legt sich mit den bängsten Gefühlen zu Bett. Unterdessen hat Don Jacinto einen Barbier aufgesucht, ihn mit verbundenen Augen in sein Haus geführt und ihm unter Androhung des Todes befohlen, seiner schlafenden Gattin die Adern zu öffnen. Der zitternde Barbier gehorcht und wird dann von Jacinto wieder mit verbundenen Augen weggeführt, lässt aber absichtlich die Spuren seiner blutigen Hände an der Aussenseite des Hauses zurück. Er trifft auf König Pedro und erzählt ihm sein Abenteuer. Dieser begibt sich in Begleitung Margarita's, welche er auf dem Wege ins Kloster getroffen hat, in das verhängnissvolle Haus. Jacinto tritt ihnen in höchster Aufregung entgegen und stellt das schauerliche Ereigniss anfänglich als Zufall dar. Als jedoch der König weiter in ihn dringt, enthüllt er die ganze Wahrheit in deutlichen Anspielungen. Der Monarch billigt sein Benehmen und veranlasst ihn, Margarita die Hand zu reichen. —

Das Stück zeigt einige cultistische Flecken, welche, da sie nur vereinzelt vorkommen, auf Retouchirung durch eine andere Hand deuten; im übrigen ist es ganz vortrefflich. Wie ergreifend ist das traurige Schicksal der unglücklichen Doña Mayor durch ihren ersten, gutgemeinten Misgriff eingeleitet, wie schliesst sich Glied für Glied in der anscheinenden Beweiskette folgerichtig an, wie fühlt man deutlich hindurch, dass der Dichter die — wenn auch schuldlose — Neigung Doña Mayor's zu dem Infanten als tragische Schuld auffasst und so das Grauen einigermaassen dämpft, welches uns die erschütternde Katastrophe einflösst!

Was nun das Verhältniss betrifft, in welchem Calderon's Drama zu dem eben besprochenen steht, so sieht man schon bei oberflächlicher Vergleichung, dass Calderon im ersten Acte nahezu genau dem Scenengange seines Vorbildes gefolgt

und dass — mit Ausnahme einiger unwichtiger Versetzungen vom zweiten in den dritten Act und umgekehrt, sowie Veränderung einiger geringfügiger Umstände — dies auch in den beiden letzten Acten der Fall ist. Das Verdienst der Erfindung und Disposition der Handlung gebührt demnach unbedingt Lope. Merkwürdiger- und unbegreiflicherweise hat aber Calderon, der hier im übrigen als so genauer Nachbilder erscheint, gerade einen Umstand weggelassen, welcher als höchst wichtiger Indicienbeweis in Doña Mayor's Ehrenprocess betrachtet werden muss; wir meinen denjenigen, dass ihr Gatte um ihr früheres Verhältniss zu dem Infanten wusste. Dies betont Lope mehrmals ausdrücklich, während Calderon gänzlich darüber schweigt. Man fragt sich vergebens, was letztern, dessen künstlerische Ueberlegung ausser Zweifel steht, hierzu veranlasst haben mag. Ebenso hat Calderon im zweiten Act das Motiv des Einschlummerns Mencía's in zwei Scenen benutzt, eine durchaus unnöthige Häufung des gleichen Umstandes, welche sich bei Lope nicht vorfindet. Weit geringfügigere Abweichungen Calderon's sind folgende. Im ersten Act gestehen Don Arias und Leonor das Abenteuer Gutierre's in der Letztern Haus offen ein; im zweiten Act findet die Befreiung Gutierre's und Don Arias' auf Fürbitte des Infanten, statt auf diejenige der frühern Geliebten statt; gegen Schluss des dritten Acts endlich macht der Diener Gutierre's dem König den schauerlichen Vorgang klar, den sich dieser bei Lope selbst combinirt hat. Alle diese kleinen Variationen sind nur Veränderungen, keine Verbesserungen. Wichtiger erscheint im dritten Act das Billet Gutierre's an Mencía mit der Aufforderung, sich auf ihren Tod vorzubereiten, welches ein Zusatz Calderon's, aber mehr ein äusserliches Theatermittel, als ein organisch nothwendiges Glied der Handlung ist.

Als Gesammtresultat ergibt sich, dass das Verdienst Calderon's an diesem Stücke ein sehr geringes ist und höchstens darin gefunden werden kann, dass die Handlung im einzelnen etwas condensirter, die Sprache gehobener und farbenreicher erscheint, dass aber letzterer Vorzug theilweise wieder durch öfters auftretenden Schwulst paralysirt wird.

Eine wunderbare Tragödie, für welche sich bis jetzt kein Vorbild gefunden hat, ist „El pintor de su deshonra". —

Don Juan Roca, ein hochdenkender Edelmann, welcher seine beste Lebenszeit den Musen und der Malerei ausschliesslich gewidmet hat, vermählt sich in schon reifem Alter mit der schönen Serafina, Tochter des Castellans von Santelmo. Diese hat in die Heirath gewilligt, da ihr heimlicher Bräutigam Don Alvaro angeblich bei einem Schiffbruche das Leben verloren hat. Zu seinem und Serafina's Unglück ist er aber von einer Galeere des Fürsten Ursino gerettet worden, kommt mit dieser nach Neapel und findet zu seiner grössten Verzweiflung die frühere Geliebte auf dem Punkte, mit ihrem Gatten Don Juan nach Spanien abzureisen. Seine Versuche, ihre eheliche Treue wanken zu machen, scheitern an ihrer Standhaftigkeit, und es bleibt ihm nur übrig, sich in sein Schicksal zu ergeben.

Zweiter Act. Serafina hat durch täglichen Umgang ihren edeln Gemahl derart liebgewonnen, dass ihre frühere Neigung zu Don Alvaro gänzlich überwunden ist. Da erscheint letzterer, um ihr neues Glück zu vernichten. Ausser Stande, die Verlorene zu vergessen, hat er ein kleines Schiff gemiethet und ist mit diesem von Neapel nach Barcelona gesegelt. In der Verkleidung eines Matrosen sucht er Serafina auf, aber seine erneuten Liebeswerbungen finden derartigen Widerstand, dass er im Begriffe steht, sein Schiff zu besteigen und enttäuscht nach Neapel zurückzukehren. Jetzt aber greift das Fatum ein. Ein Landhaus, in welchem Don Juan und Serafina als Gäste weilen, geräth in Brand, Don Juan trägt die ohnmächtige Gattin in seinen Armen heraus und übergibt sie dem vermeintlichen Matrosen für kurze Zeit zur Bewachung, um seinen noch im Landhause befindlichen Freunden beizuspringen. Don Alvaro folgt den Einflüsterungen seiner Leidenschaft, trägt die Bewusstlose auf sein Schiff und segelt nach Neapel. Als Don Juan zurückkehrt und sein Misgeschick erfährt, geräth er derart ausser sich, dass er sich ins Meer stürzt, um seine Gattin einzuholen. Natürlich misglückt dieser Verzweiflungsversuch, und der Unglückliche wird nur mit genauer Noth von Schiffern gerettet.

Dritter Act. Don Juan, in richtiger Ahnung, dass Serafina nach Neapel entführt worden ist, begibt sich in niedriger Verkleidung dorthin und tritt als Maler in die Dienste des Fürsten Ursino. Dieser, ein Anbeter der Schwester Don

Alvaro's, Porcia, hat schon früher Serafina bewundert und trifft sie jetzt bei Gelegenheit eines Stelldicheins mit der Geliebten. Die erneute Begegnung erhöht seine Bewunderung derart, dass er Don Juan beauftragt, die schöne Frau heimlich für ihn zu malen. Die Gelegenheit hierzu verschafft ein bestochener Gärtner, welcher Don Juan in einem Gartenhause versteckt. Als nun aber der unglückliche Maler in der zu porträtirenden Persönlichkeit seine entehrte Gattin erkennt und sie im nächsten Augenblicke in des dazukommenden Don Alvaro Armen sieht, reisst er die vorsichtshalber mitgenommenen Pistolen aus dem Gürtel und streckt die Ehebrecher durch zwei Schüsse nieder.

Dieses ergreifende Trauerspiel verdient die wärmsten Lobsprüche; es ist durchaus vortrefflich und erfüllt die Bestimmung der Tragödie, „Furcht und Mitleid zu erregen", auf die vollständigste Weise. Die arme Serafina kann das Schicksal mit den Worten des Harfners in Goethe's „Wilhelm Meister" anklagen:

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr lasst den Armen schuldig werden,
Dann überlasst ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden! —

„A SECRETO AGRAVIO, SECRETA VENGANZA." — Ein portugiesischer Edelmann, Don Lope de Almeida, hat sich durch Vollmacht mit einer berühmten castilianischen Schönheit, Doña Leonor de Mendoza, vermählt. Letztere hat in diese Verbindung indessen nur aus Verzweiflung über die Nachricht von dem Tode ihres Geliebten Don Luis de Benavides gewilligt. Diese Nachricht stellt sich zu spät als falsch heraus, aber Don Luis gibt deshalb seine Hoffnungen nicht auf, folgt der Angebeteten nach Lissabon und setzt dort seine Liebeswerbungen nicht ohne Erfolg fort. Don Lope kommt der Sache auf die Spur, verstellt sich aber und schweigt. Ein Zwischenfall, welcher einem seiner Freunde zustösst, bringt ihn auf den Gedanken heimlicher Rache. Der Zufall arbeitet ihm dabei in die Hand, denn Don Luis, welcher zu einem Stelldichein mit Leonor fahren will, findet keine Barke und nimmt arglos einen Platz in derjenigen Don Lope's an. Auf hohem Meere wird er von dem beleidigten Gatten niedergestossen und in den Wellen begraben. Der Rächer seiner

Ehre verlässt sodann die Barke, erreicht schwimmend das Ufer und erzählt Leonor, Don Luis sei bei dem zufälligen Umschlagen des Fahrzeugs verunglückt. Die schuldige Frau fällt über diese Nachricht in Ohnmacht, Don Lope trägt sie in sein Landhaus und steckt dasselbe in Flammen. So sind nur die stummen Elemente Zeugen der Rache des leidenschaftlichen Portugiesen gewesen, und obgleich sein König Don Sebastian von der Wahrheit unterrichtet wird, befolgt auch er den Grundsatz, die Tragödie in Schweigen zu begraben.

Man sieht schon aus diesem kurzen Auszuge, dass die Exposition einige Aehnlichkeit mit derjenigen von „El pintor de su deshonra" hat. Der Verlauf ist indessen ein gänzlich verschiedener. Während der ältere, reifere Don Juan Roca erst zum Morde schreitet, als er seine Gattin in den Armen des Liebhabers erblickt, greift der feurige junge Portugiese Don Lope zu Dolch und Feuer auf blosse Indicien hin. Dem Leser oder Zuschauer wird allerdings klar, dass Leonor wirklich schuldig ist, aber Don Lope ahnt diese Schuld nur vom Hörensagen. Es mag dahingestellt bleiben, ob dies eine Flüchtigkeit des Dichters ist, oder ob er beabsichtigte, den im Stücke ausdrücklich hervorgehobenen unmässig leidenschaftlichen Charakter des Portugiesen besonders hervorzuheben. Wie dem auch sei, das Stück reiht sich den vorher besprochenen in würdiger Weise an. Nach Versicherung des Dichters am Schlusse, hat sich der geschilderte Vorfall wirklich zugetragen.

„Las tres justicias en una." — Don Lope de Urrea, welcher sich in schon vorgerücktem Lebensalter mit der damals fünfzehnjährigen Doña Blanca vermählt hatte, besitzt — wie er glaubt — aus dieser Ehe einen Sohn, Lope. Dieser macht ihm durch sein schlimmes Naturell viel Kummer und treibt es schliesslich so weit, dass er als Räuber in das Gebirge flüchten muss. Nach Begehung vieler Verbrechen hat er indessen Gelegenheit, sich den neuen Oberrichter von Aragon, Don Mendo Torrellas, zu verpflichten, und dieser erwirkt ihm die Begnadigung König Pedro's des Grausamen von Aragon. Lope verliebt sich in Violante, Tochter Mendo's, und hat deshalb einen Ehrenhandel mit seinem Freunde Don Guillem de Azagra. Don Lope sucht die Streitenden zu trennen, wobei

sich der junge Lope derart aufregt, dass er seinem vermeinten Vater einen Backenstreich verabreicht, der den alten Mann zu Boden wirft. Der auf diese Art Beschimpfte und Mishandelte beklagt sich bei König Pedro. Ein solcher Vorfall zwischen Vater und Sohn erscheint dem weitblickenden Monarchen unnatürlich; er begibt sich deshalb am Abend zu Doña Blanca und dringt in sie, ein etwaiges Geheimniss in Betreff der Geburt ihres Sohnes aufzuklären. Die unglückliche Frau gesteht unter Thränen, Lope sei die Frucht eines Verhältnisses zwischen ihrer verstorbenen Schwester Laura und Don Mendo; sie habe, um die durch Altersverschiedenheit mit ihrem Gemahl vorhandene Kluft zu überbrücken, der Schwester Kind für das ihrige ausgegeben und damit gleichzeitig deren Fehltritt verdeckt. König Pedro lässt nun den jungen Lope erdrosseln und ihm einen Zettel in die Hand geben, welcher besagt, dass durch diese Gerechtigkeitsübung drei Schuldige bestraft seien, d. i. Lope, Don Mendo und Blanca.

Die Handlung dieses Trauerspiels beruht auf einer wahren Begebenheit, wie aus einer Stelle des Bances Cándamo'schen Werks: „*Teatro de los Teatros*", hervorgeht. Sie ist ebenso interessant als erschütternd, und die Charaktere treten mit ungewöhnlicher Schärfe hervor. Die Sprache ist jedoch etwas mit Cultismo versetzt.

Das gleiche Urtheil darf über unsers Dichters „El mayor mónstruo los celos" gefällt werden. Während aber in „Las tres justicias en una" richtigerweise die Charaktere allein die Katastrophe bedingen, spielt in vorliegendem Trauerspiel das Schicksal eine Hauptrolle; die unglückliche, durch eine Prophezeiung dem Morde geweihte Mariamne fällt nicht als unmittelbares Opfer der Eifersucht ihres Gemahls, sondern das Fatum führt die Hand desselben mit dem verhängnissvollen Dolche in ihr Herz, statt in dasjenige des in der Dunkelheit verfehlten Octavian. Dies ist ein organischer Fehler, welcher allerdings durch grosse Schönheiten verdeckt wird. Der Kern der Handlung ist, kurz gefasst, folgender. Der Tetrarch Herodes verbündet sich mit Marcus Antonius gegen Octavian. Als letzterer siegt, zieht ihm Herodes nach Aegypten entgegen, um seine Unterwerfung anzubieten. Octavian ist indessen so sehr über ihn aufgebracht, dass er ihn einkerkern lässt und mit dem Tode bedroht. Da der un-

glückliche Tetrarch das Bildniss seiner wunderschönen Gemahlin Mariamne in den Händen Octavian's gesehen und gleichzeitig vernommen hat, derselbe wolle im Triumphe in Jerusalem einziehen, ergreift ihn der Gedanke, irgendein Anderer könne — wenn auch nach seinem Tode — das liebreizende Weib besitzen, derart, dass er seinem Vertrauten Filipo den schriftlichen Befehl gibt, Mariamne im Falle seiner (Herodes') Hinrichtung durch den Wachthauptmann tödten zu lassen. Das Schriftstück fällt Mariamne in die Hände, gleichwohl erbittet sie bei dem Einzuge Octavian's die Begnadigung ihres Gemahls. Der hochherzige Römer gewährt ihr Gesuch, obgleich er sich schon früher in ihr Bildniss verliebt und jetzt in ihr dessen Original erkannt hat. Nun aber hat Mariamne das Recht, ihrem überschwänglich eifersüchtigen Gatten seine Mordabsicht in bittern Ausdrücken vorzuwerfen und sich alsdann seinen Blicken durch Abschliessen in einen Flügel des Palastes zu entziehen. Die Eifersucht des Herodes ist jedoch so übertriebener Art, dass er diesen Entschluss Mariamne's bei sich selbst lobt, denn er will gern selbst ihren Anblick entbehren, wenn er ihn dadurch auch Andern entziehen kann. Nie ist wohl die Eifersucht mehr auf die Spitze getrieben worden, als in seiner Aeusserung:

Pues si á mirarme llegara
en sus brazos, y pensara
que era tan dichoso, allí
me desconociera á mí,
y que era otro imaginara.

„Wenn ich mich selbst in ihren Armen sehen könnte und mir vorstellte, ein solches Glück zu geniessen, so würde ich mich selbst nicht mehr kennen und mir einbilden, es sei ein Anderer" (um die wüthendste Eifersucht zu empfinden). Die Katastrophe tritt indessen, wie bereits oben bemerkt, nur als indirecte Folge dieser entsetzlichen Leidenschaft mit der unabsichtlichen Ermordung Mariamne's durch Herodes ein. — Das Stück ist das Hohelied des „grössten Ungeheuers": der Eifersucht.

Hat Calderon in seinen bisher besprochenen Tragödien die tiefsten Tiefen der Leidenschaften aufgewühlt, so hat seine Einbildungskraft den höchsten Schwung in seinen Dramen religiösen Inhalts genommen. Kann man denselben oft

die allgemeine Humanitätsidee absprechen, so muss man immer zugeben, dass sie vom specifisch katholischen Standpunkte der Spanier des siebzehnten Jahrhunderts aus, durchaus logisch und von der religiösen Sonderbegeisterung durchglüht sind, welche — verbunden mit dem politischen Zweck — erklärt, warum die Inquisition in Spanien auf so festen Füssen stand.

Beginnen wir mit dem oft besprochenen Trauerspiel „El príncipe constante". Das Stück ist ebenso oft analysirt als überschwänglich gelobt worden; es möge daher eine kurze Recapitulation des Inhalts genügen. Prinz Fernando von Portugal kommt in Begleitung seines Bruders Enrique mit einer portugiesischen Flotte nach Afrika, um Tanger zu erobern. Er wird indessen von dem Könige von Fez besiegt und gefangen genommen. Als sein Lösegeld wird das den Portugiesen gehörige Ceuta verlangt. Prinz Enrique kehrt nach Lissabon zurück, um von König Duarte diese Abtretung zu erwirken. Kaum hat jedoch letzterer die Unglücksbotschaft erhalten, als er in tiefe Schwermuth verfällt und bald darauf stirbt. Bei Eröffnung seines Testaments findet sich, dass er dem Thronfolger Alfonso den Austausch Ceutas gegen den Prinzen Fernando befiehlt. Mit der Vollmacht des neuen Herrschers versehen, begibt sich Enrique nach Fez, aber Fernando weigert sich standhaft, den Ungläubigen eine christliche Stadt gegen seine werthlose Person ausliefern zu lassen. Enrique kehrt unverrichteter Sache nach Portugal zurück, und der König von Fez versucht jetzt, den hartnäckigen Glaubenseiferer durch Mishandlungen und Nahrungsentziehung zum Nachgeben zu bewegen. Dies geht so weit, dass uns der fürstliche Märtyrer wie Hiob, in ekelerregender Weise, mit faulenden Lumpen bekleidet, einen abstossenden Geruch verbreitend, gezeigt wird. In diesem Zustande erfolgt sein Tod auf einer alten Matte. Sein Neffe Alfonso ist indessen mit einer Flotte angekommen, um ihn zu befreien. Der todte Fernando zeigt ihm als verklärte Erscheinung, mit einer Fackel in der Hand vorleuchtend, den Weg zum Siege; die Leiche selbst wird gegen die gefangene Prinzessin Phönix eingetauscht und als Reliquie nach Portugal gebracht.

Dass in dieser Aufopferung für den Glauben etwas Erhabenes liegt, wird niemand bestreiten. Wohl aber kann dem

Dichter der Vorwurf nicht erspart werden, den Aristophanes dem Euripides macht, dass er für seinen Helden durch Vorführung in bejammernswerthem Zustande — in Lumpen — das Mitleid des Zuschauers zu erregen suche. Wo der materielle Ekel anfängt, hört die Kunst auf. Im übrigen hat das Stück auch eine starke Beimischung Cultismus, und eine wirklich tiefsinnige Rede ist eigentlich nur die letzte Ansprache des Prinzen an den König von Fez.

Das muthmaassliche Vorbild unsers Stücks, Lope de Vega's „FORTUNA ADVERSA DEL INFANTE DON FERNANDO DE PORTUGAL", soll sich (aus der Osuna-Bibliothek stammend) in der Nationalbibliothek zu Madrid befinden, aber die Nachforschungen, welche der Verfasser dort nach dem betreffenden Buche anstellen liess, haben leider bis zum gegenwärtigen Augenblicke zu keinem Resultate geführt. Es bleibt deshalb nur übrig, die Aeusserungen des Herrn von Schack („Geschichte der dramatischen Kunst und Literatur in Spanien", Band I, Anhang S. 85 fg.) über das vor Jahren von ihm untersuchte Drama zu reproduciren. Die Stelle lautet:

„Ein nur schwaches Vorbild zu seinem standhaften Prinzen konnte Calderon in Lope's «FORTUNA ADVERSA DEL INFANTE DON FERNANDO DE PORTUGAL» finden; allein wie unermesslich sein Drama auch das seines Vorgängers überragt, so entdeckt man doch in diesem viele Züge, welche der spätere Dichter aufgenommen und feiner hervorgearbeitet hat. So findet sich bei Lope schon das Liebesverhältniss zwischen der maurischen Prinzessin (hier Arminda genannt) und Muley, die Schonung Fernando's gegen letztern und endlich die wunderbare Erscheinung des Prinzen, indessen nicht um die Christen zum Siege zu führen, sondern um die Mitgefangenen zur Heimführung seiner Gebeine nach Portugal zu ermahnen."

Wird „EL PRÍNCIPE CONSTANTE" im allgemeinen zu sehr gelobt, so ist das Gegentheil bei dem wenig bekannten Drama „EL GRAN PRÍNCIPE DE FEZ, DON BALTASAR DE LOYOLA" der Fall. Dasselbe hat allerdings bei der Darstellung den Hauptfehler, in höchst undramatischer Weise abzuschliessen, was daran liegen mag, dass der Dichter einen zweiten Theil zu schreiben beabsichtigte. Auch fällt der dritte Act überhaupt etwas ab. Hingegen enthält es einige der originellsten, packendsten Scenen der Calderon'schen Muse und ist weit

weniger als „El príncipe constante“ durch Cultismus entstellt. Der Kern der Handlung ist in Kürze folgender. Prinz Mahomat von Fez, eine nachdenkende Natur, grübelt beständig über die Stelle des Koran, dass Maria und ihr Sohn vom Tribut an den Satan befreit gewesen seien. Die Aufklärung wird ihm zu Theil, als er in Erfüllung eines Gelübdes zur Grabstätte Mohammed's wallfahrten will, auf der See in die Gefangenschaft der Malteserritter geräth und von diesen nach Malta gebracht wird. Hier fällt ihm die Lebensgeschichte des heiligen Ignaz von Loyola von Pater Rivadeneyra in die Hände, in welcher sich der Heilige mit einem Mauren über die dem Prinzen unklare Glaubenslehre unterhält. Der Eindruck, welchen das Buch auf Mahomat macht, ist jedoch nicht tief genug, um ihn zum Wechsel seiner Religion zu veranlassen, und er segelt nach Erlegung seines Lösegeldes nach seinem frühern Bestimmungsorte ab. Auf hoher See überfällt ihn ein wüthender Sturm, das Anrufen des Propheten bleibt ohne Wirkung, die Wogen sprühen Feuer, und Mahomat entschliesst sich angesichts dieses Wunders, die Hülfe der Jungfrau Maria anzuflehen. Sofort klärt sich das Unwetter auf, Maria erscheint auf einem Drachen inmitten einer Wolke, und Mahomat kehrt nach Malta zurück, um sich taufen zu lassen. Die Nachricht von seiner Bekehrung erregt in Fez, wo er durch den Tod seines Vaters die Königswürde ererbt hat, einen solchen Sturm der Entrüstung, dass seine Bildsäule öffentlich der Königsabzeichen beraubt und sein Söhnchen Muley zum Herrscher ausgerufen wird. Dies sieht Mahomat in Vision, aber nichts erschüttert seine religiöse Ueberzeugung, und das Stück verlässt ihn in Rom, im Begriffe, nach Loretto zu wallfahrten.

Das Drama ist von reiner, durchaus wohlthuender religiöser Begeisterung durchdrungen. Der Geist des Lesers wird durch die tiefsinnigen Speculationen des Prinzen angenehm beschäftigt, während der Zuschauer ausserdem durch eine Fülle der prächtigsten, originellsten Visionen auch sinnlich unterhalten wird. Vor allem ist die Scene hervorzuheben, in welcher der Prinz das Buch von Rivadeneyra liest. Hier ist der ebenso eigenthümliche als mächtig packende Effect angewandt, den Prinzen leise vor sich hin lesen zu lassen, während die Personen des Dialogs, der heilige Ignaz und der Maure, persönlich auftreten und die gleichen Worte laut

sprechen: eine Verkörperung der glühenden Phantasie des Prinzen. Die zweite merkwürdige Vision ist gegen Schluss angebracht. Der gute und der böse Genius streiten sich darum, ob der Prinz auch Märtyrer genannt werden könne, da er sein Blut nicht thatsächlich, sondern nur in Gedanken für den Glauben vergossen habe. Der böse Genius bekämpft dies, aber der gute zeigt ihm in Vision die beabsichtigte Opferung Isaak's durch Abraham, die Gott als wirklich geschehen betrachtet und so die Absicht für die That angenommen habe.

Nach der Angabe Hartzenbusch's in dessen Calderon-Ausgabe, hat Lope de Vega eine frühere Comödie über den Titelhelden des soeben besprochenen Stücks verfasst. Sollte dies in der That der Fall sein, so liegt die Vermuthung nahe, Calderon habe das Drama seines Vorgängers benutzt und demselben vielleicht gerade die charakteristischsten Scenen entlehnt. — Um zu zeigen, wie wenig Calderon (oder Lope de Vega, falls dieser des Erstern Vorbild war) dem angezogenen Buche des Paters Rivadeneyra verdankte, sei hier die betreffende Stelle des III. — nicht V. — Kapitels (gleichlautend in den Ausgaben von 1585 und 1605) übersetzt: „Der Maure gab zu, dass diese selige Frau (Maria) vor und während der Geburt Jungfrau gewesen sei, da es der Grösse und Majestät ihres Sohnes so gebührte. Aber er sagte, dass dies nach der Geburt nicht so gewesen sei, und brachte falsche und anscheinende Gründe vor, um es zu beweisen, welche unser Ignatius widerlegte, indem er mit allen seinen Kräften danach trachtete, den Mauren zu enttäuschen und ihn zur Erkenntniss dieser Wahrheit zu führen. Er konnte es aber mit ihm nicht zuwege bringen, vielmehr ging der Maure vorwärts, indem er Ignatius allein zurückliess" u. s. w. Der Zug, dass dem Heiligen der Gedanke kam, dem Mauren die Wahrheit mittels Dolchstichen beizubringen, findet sich sowohl bei Rivadeneyra wie bei Calderon. — Hiermit vergleiche man die oben angedeutete wundervolle Scene gegen Ende des zweiten Acts unsers Schauspiels.

„El Josef de las mujeres" ist ebenfalls ein Drama, in welchem die religiöse Begeisterung in durchaus würdiger Art auftritt. Es behandelt einige Lebensepisoden und das Märtyrerthum der heiligen Eugenia, der hochgebildeten Tochter

des Präfecten Philippus von Alexandrien, welche durch eine Stelle in den Korintherbriefen Pauli auf den Gedanken eines einzigen Gottes gebracht wird. Auch sie hat, gleich Prinz Mahomat, in ihrem Studirzimmer einen guten und einen bösen Genius in Gestalt eines alten Eremiten und des Dämons zur Seite, welche nur ihr sichtbar sind. Der Dämon versucht, nachdem seine Ueberredungskunst gescheitert ist, sie durch Erregung ihres Hochmuths, dann durch Erniedrigung zu unterjochen, beides jedoch mit dem gleichen Miserfolge. Die in dieser Periode so häufig verwendete Idee, dass der Dämon in den Körper eines todten Menschen fährt und dessen Rolle weiter spielt, ist hier mit Glück angebracht. Die Handlung ist im ganzen zu reich, um den Gedanken der von Eugenia gefundenen Gottesidee so herauszubringen, wie es sich gehörte; wahrscheinlich ist das Stück aus des Dichters früherer Zeit, worauf auch die durchaus reine Sprache hinweist. Es scheint eine Vorarbeit zu dem ebenfalls der Heiligenlegende angehörigen, mit Recht hochberühmten Drama:

„El mágico prodigioso". — Cipriano, ein junger Edelmann in Antiochia, kann eine Stelle des Plinius: „Gott ist eine höchste Güte, ein Wesen, eine Substanz, ganz Augen, ganz Hände", nicht mit dem römischen Polytheismus vereinigen und grübelt in der Einsamkeit oft darüber nach. Der Dämon, welcher verhindern will, dass der Forscher die richtige Lösung durch Annahme des Christengottes entdecke, findet sich in Gestalt eines verirrten Reisenden bei ihm ein und sucht die betreffende Stelle auf seine Weise zu erklären. Da ihn jedoch Cipriano siegreich widerlegt, beschliesst er, denselben nicht mehr mit geistigen, sondern mit fleischlichen Waffen zu bekämpfen. Als Werkzeug für diesen Angriff fasst er die berückend schöne Justine, eine heimliche Christin, ins Auge. Diese hat zwei andere vornehme Bewerber, Lelio und Floro, welche von Cipriano bei einem Duell betroffen und durch sein Anerbieten getrennt werden, er wolle bei Justinens Vater Lisandro für denjenigen anhalten, für den sich die Schöne selbst entscheide. Cipriano hält sein Versprechen, wird aber durch geheime Einwirkung des Dämons von Justinens Schönheit derart in Banden geschlagen, dass er sich selbst um ihre Liebe bewirbt. Als Justine die Anträge ihrer drei Anbeter entrüstet zurückgewiesen hat, versucht der Dä-

mon, einen Schatten auf ihren guten Ruf zu werfen, um sie nachher zu wirklicher Sünde zu verleiten. Er lässt sich deshalb nächtlicherweile in Gestalt eines Galans vor den Augen Lelio's und Floro's von Justinens Balkon herunter und veranlasst dadurch, dass diese beiden sowie der hinzukommende Cipriano an ihrer Tugend zweifeln.

Zweiter Act. Cipriano begegnet Justine auf der Strasse, glaubt sich durch das Vorausgegangene zu erneuten Liebeswerbungen berechtigt, wird aber mit der harten Aeusserung, „es sei ihr bis zum Tode unmöglich, ihn zu lieben", abgewiesen. Ausser sich vor Liebesraserei, ruft er aus, er wolle für den Genuss dieses Weibes die Seele geben. Die Stimme des unsichtbaren Dämons antwortet: „Ich nehme sie an", ein fürchterliches Unwetter erhebt sich, Cipriano sieht auf der empörten See ein Schiff untergehen, und der Dämon schwimmt auf einer Planke ans Land. Von Mitleid bewegt, fragt ihn Cipriano um seine Schicksale. Der Dämon erzählt in zweideutigen Worten die Geschichte seines Falles aus dem Himmel und lässt geschickt einfliessen, dass er die Magie verstehe und lehren könne. Der von Liebe verblendete Jüngling fasst sofort den Gedanken auf, er könne mittels dieser Kunst in den Besitz Justinens gelangen. Nachdem der Dämon durch eine abermalige Erscheinung den Ruf Justinens nochmals befleckt, einen neuen Streit zwischen Lelio und Floro hervorgerufen und dadurch deren Verhaftung bewirkt hat, kehrt er zu Cipriano zurück. Er erpresst von demselben das Geständniss seiner leidenschaftlichen Liebe, sowie die wiederholte Versicherung, dass er die Seele für den Genuss der Geliebten geben wolle. Der Versucher nimmt ihn jetzt thatsächlich beim Wort, und nachdem er seine Kunst durch Versetzen eines Berges und eine Vision Justinens bewiesen hat, verschreibt ihm der bethörte Jüngling die Seele mit seinem Blute, unter der Bedingung, dass er ihm binnen eines Jahres durch Lehren der Magie zum Besitze Justinens verhelfe.

Dritter Act. Cipriano hat ein Jahr lang Magie studirt und glaubt sich jetzt im Stande, durch seine Kunst Justine herbeizuziehen. Der Dämon, welcher weiss, dass der freie Wille nicht durch Zauber bezwungen, sondern nur beeinflusst werden kann, sucht Cipriano's Beschwörung bei Justine durch Vorspiegelung lüsterner Bilder und Gesänge zu unter-

stützen. Seine Bemühungen scheitern jedoch an dem Gottvertrauen der schönen Jungfrau, und diese sucht Zuflucht vor weitern Verfolgungen in dem Tempel der heimlichen Christen. Die Beschwörungen Cipriano's haben jetzt nur den Erfolg, dass ihm ein schemenhaftes Ebenbild Justinens erscheint. Blind vor Liebeswuth fasst er es in die Arme, da fällt dessen Hülle, und ein Skelett grinst ihm mit den Worten entgegen: „So, Cipriano, sind alle Herrlichkeiten der Welt." Nun gehen dem getäuschten Jüngling die Augen auf, er fordert von dem hinzukommenden Dämon seine Seelenverschreibung zurück, erpresst von demselben durch logische Schlüsse, dass es einen Gott gibt, wie ihn Plinius erklärt, und dass dieser der Gott der Christen ist. Auf dessen „höchste Güte" und Barmherzigkeit baut er nun seine Hoffnung auf Befreiung von dem Joche des Dämons, lässt sich taufen, bekennt öffentlich seine Bekehrung, erleidet den Märtyrertod und löscht mit dem dabei vergossenen Blute seine Schuldverschreibung aus. Justine, welche in der heimlichen Christenversammlung betroffen worden war, erleidet gleichfalls die Todesstrafe, da der Statthalter damit auch die Zwistigkeiten zwischen Lelio und Floro beseitigt. Kaum hat der Henker hinter der Scene sein Werk vollbracht, so erscheint eine Blitz und Donner speiende Wolke, aus welcher der Dämon, auf einem Drachen reitend, sichtbar wird. Auf Gottes Befehl verkündet er, dass Justinens Tugend eine fleckenlose sei und dass Cipriano Erlösung gefunden habe. Hier fällt der Vorhang über eins der schönsten Dramen der spanischen Literatur. Dasselbe verdankt Mira de Amescua's „El esclavo del demonio", Guillem de Castro's (?) „El prodigio de los montes", vielleicht auch Luis Velez de Guevara's „La rosa alejandrina" einige Ideen, aber dieselben sind nur als Beiwerk verwandt, während die Entwickelung des Grundgedankens — soweit wir bei dem unersetzlichen Verlust von etwa 1500 Dramen des Altmeisters Lope de Vega urtheilen können — nur Calderon gehört. Und wie meisterhaft ist diese Entwickelung! Beim ersten Erscheinen sucht der Dämon Cipriano's Verstand zu verwirren; bei seiner zweiten Erscheinung (als Schiffbrüchiger) erregt er Cipriano's Mitleid und wirkt damit auf sein Herz; erst bei der dritten Begegnung, als auch noch Cipriano's Sinne durch die Liebesraserei für Justine aufs höchste ge-

stachelt sind, glaubt er ihn genügend vorbereitet, um sich seine Seele verschreiben zu lassen. Und wie wunderbar ist erdacht, dass gerade die Liebe zu Justine, durch welche der Dämon Cipriano von seinem Nachdenken über die Gottesidee abbringen will, infolge der Enttäuschung durch die falsche Justine (das Skelett) zur Ursache wird, dass der Jüngling in dem Christengotte das lange gesuchte Ideal erkennt! Welch grossen Vortheil hatte der strengkatholische Spanier gegen unsern freigläubigen Goethe dadurch, dass jener seinen Wahrheitsuchenden in die geöffnete Pforte der geoffenbarten Religion als letztes Ziel alles Wissens einführen konnte, während der Goethe'sche Faust heute noch einer befriedigenden Lösung harrt! Der Unterschied zwischen beiden Schöpfungen fällt überhaupt sofort in die Augen. Faust, der grübelnde Nordländer, studirt Magie aus Wissensdrang und erst, als ihn diese sowie jede andere Wissenschaft nicht befriedigt, sucht er in materiellen Genüssen, was er in den geistigen nicht gefunden. Cipriano aber, der sinnliche Südländer, geht den umgekehrten Weg; er beschäftigt sich mit der vermeintlichen Krone der Wissenschaften, der Magie, erst nachdem er die schöne Justine gesehen hat und nur, um sie zu besitzen. Sein Grübeln über die Stelle des Plinius vor dem Anblick Justinens darf durchaus nicht mit dem Studium Faust's verwechselt werden; Cipriano's Nachdenken ist die instinctive Ahnung der christlichen Heilslehre, Faust's Studium ein Gefühl der Unbefriedigung, ein gewaltsames Streben, die Lücken des menschlichen Wissens und Erkennens auszufüllen. Deshalb kann auch Cipriano's Streben befriedigt werden, während Faust's Sehnen ewig ein eitles bleiben muss.

Bevor wir das Stück verlassen, sei noch auf eine Lücke der Handlung aufmerksam gemacht. Warum ist Justine nur das Pflegekind Lisandro's, ein dramatisch ganz unnöthiger Umstand, da Beide Christen sind, und warum offenbart er ihr dies so spät, oder überhaupt? Da Calderon nicht der Mann war, einen Faden aufzunehmen, um ihn einfach wieder fallen zu lassen, so darf vermuthet werden, dass er schliesslich Justine in irgendeine verwandtschaftliche Beziehung zu einer der Hauptpersonen, etwa zu Cipriano oder dem römischen Statthalter bringen wollte, um das tragische Interesse zu steigern, und dass er dies aus Vergesslichkeit nachher unterlas-

sen hat. Vielleicht aber deutet dieser Umstand auch darauf, dass Calderon — wie in „El médico de su honra", „El Alcalde de Zalamea" u. s. w. — einem verlorenen Drama Lope de Vega's gefolgt ist. Sollte dies der Fall gewesen sein, so darf aber jedenfalls — Calderon's religiös-grübelnder Eigenart zufolge — angenommen werden, dass er sein Vorbild philosophisch vertieft und hierdurch zu seinem wirklichen geistigen Eigenthum gemacht habe.

In „Las cadenas del demonio" haben wir eine armenische Prinzessin, Irene, welche — von ihrem Vater wegen einer Prophezeiung in einem Thurme gefangen gehalten und deshalb von Unmuth gegen die himmlischen Götter erfüllt — den höllischen Gottheiten ihre Seele übergeben will. Der Dämon, in der Gestalt Astarot's, nimmt sie beim Wort, aber der heilige Bartholomäus kommt nach Armenien, bindet Astarot mit einer feurigen Kette erst die Zunge, dann nach einer Disputation über die Gottheit Christi den ganzen Körper fest und macht alle seine Pläne zu Schanden. Obgleich der Apostel schliesslich den Märtyrertod erleidet, nimmt Armenien die christliche Lehre an, und Irene wird als Christin ihrer Verpflichtung gegen den Dämon ledig. Die Frömmigkeit des Stücks ist eine disputirende und deshalb nicht wohlthuende; diesem Tone entspricht auch die geschraubte Diction.

In „Los dos amantes del Cielo" begegnen wir verschiedenen Ideen des „Mágico prodigioso", „El Josef de las mujeres" u. s. w. Auch eine äusserliche Aehnlichkeit mit Goethe's Faust findet sich in dem Umstande, dass Crisanto gerade über denselben Text: „Im Anfang war das Wort", grübelt. Wir glauben indessen kaum, dass Faust sich mit den Erklärungen dieser Stelle, welche Crisanto zum Christenthume führen, zufrieden gegeben hätte. Wie dem auch sei, so ist das Drama in würdiger Sprache geschrieben, und der einseitige Religionsenthusiasmus, in die ersten Zeiten des Christenthums verlegt, von wirklichem Todesmuth begleitet, ist ein dramatischer Hebel, welcher bei einer christlichen Zuhörerschaft nie seine Wirkung verfehlen kann. — Ein Beispiel, wie Calderon sich über seine eigenen Anachronismen lustig macht, findet sich in einer Anekdote, welche der Gracioso zum besten gibt: „Ein Mönch ..... doch dies ist nicht gut, denn es gibt ja in Rom jetzt noch keine Mönche."

„La Aurora en Copacabana“ behandelt die Einführung des Christenthums in Peru. Die dramatische Handlung ist zerfetzt und das ganze Mirakelwesen so widerlich als möglich. Wer allerdings das Dargestellte wirklich glauben kann, mag das Stück interessant und sogar stellenweise packend finden.

Das Gleiche kann von „La vírgen del Sagrario“ gesagt werden, der Geschichte eines Muttergottesbildes.

„La exaltacion de la Cruz“ führt uns vor, wie das heilige Kreuz von König Cosdroas von Persien aus Jerusalem weggeführt, aber von dem griechischen Kaiser Heraklius wiedererobert und auf dem Altar des Tempels zu Jerusalem aufgestellt wird. Die Sprache des Stücks ist geschraubt, aber die innerliche Glaubensglut, welche dasselbe durchdringt, verbunden mit dem grossartigen Schauapparat, muss einen mächtigen Eindruck auf das Theaterpublikum Calderon's hervorgebracht haben.

Sind die zuletzt besprochenen Dramen geeignet, durch die Einseitigkeit ihres Standpunkts den innerlichen Widerspruch des Lesers zu erregen, so muss die Tendenz des jetzt zu besprechenden:

„La devocion de la Cruz“ geradezu unsere Entrüstung herausfordern. Dass die ganz mechanische Werkheiligkeit — Verehrung für alles, was auf das Kreuzeszeichen Bezug hat — genügt, einem grossen Verbrecher die Gnade Gottes zu sichern, ist eine unhaltbare Theorie. Verschlimmert wird dieselbe noch dadurch, dass dieser Verbrecher schon gewissermaassen bei der Geburt zur Seligkeit prädestinirt ist, indem er ein Muttermal in Kreuzesform mit auf die Welt gebracht hat, also schon während der Begehung seiner Sünden auf Verzeihung bauen darf. Abgesehen hiervon, verdient jedoch das Drama vermöge seiner packenden Handlung, scharfen Charakterzeichnung und poetisch leidenschaftlichen, energischen Sprache die wärmsten Lobsprüche; es ist eins derjenigen Stücke, welche uns wider unsere Vernunft eine tiefe Bewunderung abringen. Sein Inhalt ist in Kürze folgender. Eusebio, ein Findling unbekannter Abkunft, macht einer edeln Jungfrau von Siena, Julia Curcio, den Hof. Deren Bruder Lisardo kommt dieser Liebe auf die Spur, fordert Eusebio zum Zweikampf, wird aber von demselben getödtet. Julia

wird von ihrem Vater in ein Kloster gebracht, während Eusebio, um sich der Justiz zu entziehen, als Räuber in das Gebirge flüchtet. Hier begeht er eine Anzahl scheusslicher Verbrechen und beabsichtigt, dieselben durch eine Vergewaltigung Julia's in ihrer Klosterzelle zu krönen. Schon ist er vermittels einer Leiter zu ihr gedrungen, schon ist er im Begriffe, seine Schandthat auszuführen, als er auf ihrer Brust dasselbe Kreuzeszeichen entdeckt, mit welchem er zur Welt gekommen ist. Seine Kreuzverehrung bewegt ihn nunmehr, Julia von sich zu stossen, während diese — von solcher Verschmähung angestachelt — nach Eusebio's Abgang dessen eigene Leiter zur Flucht aus dem Kloster und Aufsuchen des spröden Geliebten benutzt. Julia's Vater, Lisardo Curcio, erhält unterdessen von der Obrigkeit den Auftrag, mit einer Schar bewaffneter Landleute die Bande Eusebio's aufzuheben. Nach kurzem Gefecht wird letztere vernichtet und Eusebio getödtet. Auf dessen Brust entdeckt der alte Curcio zu seinem Entsetzen das Kreuzesmal, welches den Todten als seinen kurz nach der Geburt verlorenen Sohn und Zwillingsbruder Julia's kennzeichnet. Eusebio's Kreuzverehrung und seine einstige Barmherzigkeit gegen einen Priester bewirken nun, dass letzterer — von Eusebio's mirakulös noch nicht entseeltem Leichnam gerufen — erscheint und demselben nach Beichte seiner Sünden Absolution ertheilt. Hierauf sinkt der todte Körper wieder zusammen, während die Seele zur göttlichen Gnade eingeht. Julia, welche in Räubertracht von ihrem Vater erkannt wird und von demselben getödtet werden soll, umfasst das Kreuz, neben welchem Eusebio geboren und gestorben ist, und wird von diesem auf den Schwingen der Luft hinweggetragen, um ihre Sünden im Kloster zu büssen.

Mit dem Titel „La Cruz en la sepultura“ findet sich die erste Bearbeitung dieses Stücks unter dem Namen Lope de Vega's im 28. Bande der „*Diferentes*“ und der „*Extravagantes*“. Die Autorschaft Lope's scheint, dem Stile nach, gänzlich ausgeschlossen, aber ein Vergleich beider Versionen ist dennoch sehr interessant, da Calderon in der zweiten Bearbeitung nicht allein Zusätze, sondern auch Abstriche gemacht hat. Wir wollen den Leser mit ausführlicher Angabe der Varianten nicht ermüden, nur soll bemerkt werden, dass die Veränderungen und Zusätze der zweiten Bearbeitung im all-

gemeinen in gespreizterm Stile gehalten sind und dass der Bühneneffect am Schlusse stark gesteigert ist, indem Julia, statt — wie in der alten Ausgabe — einfach vor ihrem erzürnten Vater zu fliehen, das Kreuz neben Eusebio's Leichnam umklammert und mit ihm davonschwebt.

In „El purgatorio de San Patricio" wird es einem ebenso schlimmen Verbrecher wie Eusebio, Ludovico Enio, nicht so leicht gemacht, Vergebung seiner Sünden zu erlangen. Er muss in die Höhle des heiligen Patrick eindringen, in welcher das Fegefeuer und die Höllenstrafen dargestellt sind, und erst nachdem er alle diese Schrecken gekostet hat, ist er würdig, ein besseres Leben zu beginnen. Die Schilderung des von ihm bei dem gefährlichen Abenteuer Erlebten ist wahrhaft erhaben. — Auf die Legende, welche dem Stücke zu Grunde liegt, haben wir schon bei Besprechung des Lope'schen „El mayor prodigio" (Band I, S. 203) hingewiesen.

„Los cabellos de Absalon." Der erste Act schildert uns die blutschänderische Liebe Ammon's zu seiner Schwester Tamar, der zweite deren Rache durch die Hand Absalon's, der dritte die Empörung Absalon's gegen seinen Vater David und des Erstern Tod. In diesem Drama begegnen wir der unglaublichen Thatsache, dass der grosse Calderon seinen ganzen zweiten Act beinahe buchstäblich dem dritten Acte der „Venganza de Tamar" von Tirso de Molina nachgeschrieben hat, ein Beispiel literarischen Piratenthums, wie es die in dieser Beziehung so hervorragende zweite Periode der altspanischen Dramatik nicht nochmals aufzuweisen hat. Im ersten Acte findet sich ausserdem eine, wenn auch nicht sklavische Nachahmung der Scene Tirso's im zweiten Aufzuge der „Venganza de Tamar", in welcher Tamar, auf die Bitten Ammon's hin, dessen angebliche Geliebte darstellt. Das Drama hat, Calderon's gewöhnlicher Mache entgegen, eine höchst unverhältnissmässige Eintheilung der Handlung, denn in den beiden ersten Acten bleibt Absalon durchaus im Hintergrunde, während er im dritten der Hauptheld ist. Diesen Fehler hat Tirso vermieden, indem er sein Stück mit der Ermordung Ammon's schliessen lässt. Auch im übrigen hat hier Calderon keine glückliche Hand gehabt, denn die von ihm selbst verfassten beiden Aufzüge stechen sehr unvortheilhaft gegen den so unverfroren in Besitz genommenen zweiten Act ab.

„La Sibila del Oriente y gran Reina de Sabá“ ist ein Beispiel derjenigen Gattung dramatischer Compositionen, welche Calderon's Poesie das Stigma als Giftblume eingetragen haben. Die überschwängliche, farbenschimmernde Sprache, die den Eindruck göttlicher Offenbarungen hervorrufenden Ergüsse der Königin von Saba, die Wunderatmosphäre, welche den zum Christuskreuz bestimmten, dreierlei Früchte tragenden Baum umgibt: alles dies versetzt uns in eine Treibhausluft, in welcher grellfarbige Orchideen ihre betäubenden Düfte ausströmen. Dass der Dichter selbst mehr ein solches Stimmungsbild als ein Drama liefern wollte, mag aus dem durchaus undramatischen Schlusse des Stücks gefolgert werden. — Der Stoff eignete sich überhaupt in Calderon's Händen besser für ein geistliches Festspiel als für ein Drama, was sein schönes Auto „El árbol del mejor fruto“ beweist.

„Judas Macabeo“ hat eine magere, aber logisch verarbeitete Handlung mit fast durchgehends schöner und würdiger Sprache. Der Schluss ist unbefriedigend, wird aber durch die Bezeichnung des Stücks als „Primera parte“ einigermaassen entschuldigt.

Geschichtlichen Inhalts sind folgende Stücke:

„La hija del aire“, erster und zweiter Theil. Beide Dramen behandeln die Geschichte der Semiramis in durchaus würdiger, gehobener Weise, von einigen cultistischen Schönpflästerchen abgesehen. Geradezu gewaltig ist der Charakter der Heldin herausgebracht. Schon als sie von Tiresias noch in der Höhle gefangen gehalten wird, bricht ihr hoher Sinn hervor; als Memnon sie befreit, liebt sie ihn aus Dankbarkeit, verlässt ihn aber, als sie bemerkt, dass ihr Ehrgeiz durch die Liebe des Königs Ninus einen unendlich weitern Spielraum erhält. Jetzt schwingen sich ihre Gedanken so hoch auf wie die Vögel, von denen sie den Namen hat; ein König als Gemahl genügt ihr nicht mehr, sie will selbst regieren. Der Vergiftung des Ninus folgt ihre glorreiche Regierung, bis das undankbare Volk nach Veränderung verlangt und die Thronbesteigung ihres Sohnes Ninias fordert. Die tiefgekränkte Fürstin zieht sich in der ersten Aufwallung ganz vom Staatsleben zurück, aber ihr gewaltiger Geist lässt ihr keine Ruhe, bis sie Ninias — der ihr täuschend ähnlich sieht — in einen Thurm gesperrt hat und in männlicher Tracht unter seinem Namen regiert.

Abermals versucht sie jetzt das Schlachtenglück, welches ihr so oft gelächelt, aber diesmal ereilt sie das Fatum: von vielen Pfeilen tödlich getroffen, beendet sie ihre Heldenlaufbahn. Vor ihrem Hinscheiden schweben ihr die begangenen Verbrechen vor: ihre Undankbarkeit gegen den ihrethalben geblendeten Memnon, die Vergiftung ihres Gemahls, der Thronraub an ihrem Sohne. Die Stelle ist wahrhaft Shakespearisch. Semiramis phantasirt, indem sie in ihrem Fiebertraume nacheinander Memnon, Ninus und Ninias vor sich sieht:

(Zu Memnon.) Nicht ich beraubte dich des Augenlichtes....
(Zu Ninus.) Nicht ich war es, die dir das Gift gegeben....
(Zu Ninias.) Und wenn ich dir das Königreich geraubt,
So gebe ich es jetzt schon dir zurück....
Verlasst mich, quält mich nicht, ihr seid gerächt,
Denn ich zerfleische sterbend mir das Herz....
Ich war Semiramis, ich war die Tochter
Der Luft, und nun geh' ich in diese auf! (Sie stirbt.)

Ein dramatischer Fehler der gewaltigen Composition liegt in dem Umstande, dass Semiramis einfach als Kämpfende in der Schlacht stirbt, also nicht den Folgen ihrer Verbrechen zum Opfer fällt. Dies hat Virués in seiner „Gran Semíramis“ besser empfunden, indem er die verbrecherische Mutter durch die Hand des tyrannisirten Sohnes sterben lässt. Richtigerweise haben Virués und Calderon aber die verschiedene Katastrophe durch die durchaus abweichende Charakterzeichnung des Ninias vorbereitet. Virués schildert ihn als das körperliche und geistige Ebenbild der Mutter, Calderon dagegen hebt die körperliche Aehnlichkeit gegen die moralische Verschiedenheit, den sanften, weibischen Charakter des Ninias ausdrücklich hervor. Dass im ganzen das Werk Calderon's demjenigen des Virués unendlich überlegen ist, bedarf nur beiläufig der Erwähnung. — Es verdient noch bemerkt zu werden, dass Lope de Vega, nach dem Katalog in „El peregrino en su patria“, ein Drama „La Semíramis“ verfasst hat. Dieses scheint aber leider verloren zu sein.

„Darlo todo y no dar nada“ ist die Geschichte Alexander's des Grossen und seiner Geliebten Campaspe, welche er dem Maler Apelles abtritt. Die Sprache des Stücks geht auf Stelzen, Apelles trägt Mantel und Degen, und die Handlung ist so spanisch, dass Alexander recht gut irgendein Alfonso

von Castilien sein könnte, welcher seine Leidenschaften durch Verzicht auf eine von ihm umworbene Dame besiegt. Das Stück wurde bei Gelegenheit der Geburtsfeierlichkeiten des Prinzen Felipe Próspero aufgeführt und enthält eine höchst geschickte Schmeichelei für dessen Vater Philipp IV. Alexander wird nämlich angeredet:

Hijo del grande Filipo....
Eso que te digo, baste,
Pues no hay que ser más, que ser
Hijo de Filipo el Grande....

„Las armas de la hermosura." Der Titel bezeichnet die Thränen, mit welchen die schöne Veturia ihren Gemahl Coriolan zur Aufhebung der Belagerung Roms bestimmt, als „die Waffen der Schönheit". Damit ist auch der Stoff des Dramas angedeutet. Die Ausführung ist nicht als eine gelungene zu bezeichnen. Die Römer sind gar zu gespreizt und können die spanische Urheberschaft nicht verleugnen; die Sprache der wahren Leidenschaft fehlt, und der Schluss, dass Coriolan den Römern einen billigen Frieden gewährt, mit dessen Bedingungen auch die Sabiner einverstanden sind, ist geradezu schwach.

Eine Vorarbeit zu dem eben besprochenen Stücke ist das von Calderon in Gemeinschaft mit Montalvan und Don Antonio Coello verfasste Drama „El privilegio de las mujeres". Die Disposition der Handlung hat keine organische Veränderung erfahren, und Calderon hat nicht allein aus seinem eigenen ersten Acte, sondern sogar auch aus den beiden Acten seiner Mitarbeiter ganze Stellen — theilweise wörtlich, theilweise nur wenig verändert — in „Las armas de la hermosura" herübergenommen. Nebenbei sei bemerkt, dass die Acte Montalvan's und Coello's einige auffallend schöne Stellen enthalten, welche in Calderon's Drama fehlen. So sagt in Coello's Act der alte Senator Aurelio zu seinem Sohne Coriolan:

Mira, ¡oh jóven imprudente!
que ser de enojo, valiente,
no es dejar de ser cobarde.

Hätte der „grosse" Corneille in irgendeinem seiner Dramen diesen Ausspruch gethan, so wäre derselbe von den

französischen Kritikern längst in alle Welt hinausposaunt worden.

Das Schauspiel „El segundo Scipion" ist eher noch frostiger als „Las armas de la hermosura". Es wurde zur Feier eines Geburtstages Karl's II. verfasst und soll offenbar dem „Segundo Carlos" durch die Andeutung seiner Aehnlichkeit mit dem „Segundo Scipion" schmeicheln. Welcher Unterschied bestand aber zwischen dem römischen Helden und dem königlichen Schwächling, unter welchem Spanien dem Untergange zutrieb!

„La gran Cenobia" behandelt die Schicksale der schönen Königin Zenobia von Palmyra und des römischen Kaisers Aurelian in lobenswerther Weise.

In „La Cisma de Inglaterra" wird uns die Geschichte Heinrich's VIII. von England und seiner zweiten Gemahlin Anna Boleyn vorgeführt, selbstverständlich vom spanisch-katholischen Standpunkte aus. Das Stück ist cultistisch angehaucht und wie ein gewöhnliches Sensations-Familiendrama behandelt, gänzlich unwürdig des grossen historischen Stoffes. Höchst charakteristisch ist die jesuitische Reservatio mentalis der „blutigen" Maria bei der Eidesleistung vor dem Parlamente. Nachdem sie sich anfänglich geweigert hat, unter den ihr gestellten Bedingungen den Schwur als Thronfolgerin anzunehmen, empfängt sie ihn schliesslich schweigend, indem sie beiseite spricht:

„*Yo la recibo sin ellas*", d. i. „Ich nehme ihn (den Schwur) ohne sie (die Bedingungen) an."

„Gustos y disgustos no son más que imaginacion" gründet sich auf die bekannte historische Episode, infolge deren der Eroberer von Valencia, Don Jayme „el Conquistador", das Licht der Welt erblickte. Die Handlung ist interessant und meisterhaft geführt. Wahrscheinlich ist Calderon durch Lope de Vega's „Comedia de la reina María" auf den Stoff aufmerksam geworden, hat aber ein total verschiedenes Stück geliefert. — Im übrigen ist der Stoff Calderon jedenfalls auch aus andern Quellen bekannt gewesen; er findet sich in Muntaner's Chronik, in Zurita's „*Anales de Aragon*", in dem damals vielgelesenen Buche des Pedro Mejía: „*Silva de varia leccion*" (Theil III, Kap. 25), in Bandello's Novellen (II, 43) u. s. w.

„AMAR DESPUES DE LA MUERTE" ist ein ergreifendes Drama, aufgebaut auf einer Thatsache, welche Gines Perez de Hita im zweiten Theile seiner „*Guerras civiles de Granada*" erzählt. Die Sympathien des Dichters für den kühnen Mauren sind nur schwach versteckt, und der grosse Stoff hat ihn offenbar begeistert, wenn auch dessen Behandlung nicht so gewaltig ist, als man es von einem Calderon hätte erwarten dürfen.

„EL SITIO DE BREDÁ" ist ein Gelegenheitsstück. Es athmet schwülstigen Patriotismus, und seine dramatische Anlage ist — wie bei dem Stoffe kaum anders möglich — gänzlich verfehlt. Den planvollen Calderon vermisst man vollständig, und selbst die Damenepisode verläuft ganz im Sande. Der Dichter hat offenbar auf Bestellung, und wahrscheinlich sehr flüchtig, gearbeitet.

Ein Guapo-Stück ist „LUIS PEREZ EL GALLEGO", der erste Theil der Geschichte eines verwegenen galicischen Grenzers. Die Handlung ist ebenso interessant als moralisch unzulässig, denn die Geringschätzung menschlichen Lebens, Verachtung der Obrigkeit und das Triumphiren eines gewaltthätigen Menschen über die Gesetze mag den gierig lauschenden Mosqueteros eher als Ideal, denn als warnendes Beispiel erschienen sein. Ein Calderon hätte derartige Stoffe Andern überlassen sollen.

Die uns von Calderon überlieferten mythologischen Stücke sind hauptsächlich für die Palastvorstellungen bestimmt gewesen. Dies liegt schon in dem Wesen der Stoffe, welche dem allgemeinen Publikum ziemlich fremd erscheinen mussten. Ausserdem bedurften dieselben einer Pracht der Ausstattung, welche die Volkstheater damals noch nicht aufweisen konnten. Diese Dramen bildeten durch die eingeschobenen Musikstücke und Tänze den Uebergang zur Oper, und einige derselben können geradezu als Melodramen bezeichnet werden. Wo aber dieser Geschmack einreisst, mag die Blütezeit einer nationalen Dramatik als im Welken angesehen werden. — Von diesen generellen Sätzen zum Speciellern übergehend, finden wir, dass die mythologischen Dramen Calderon's ausserordentlich ungleich sind. Einige derselben sind geschraubt in der Sprache und machen ausserdem den ästhetisch unangenehmen Eindruck, dass der betreffende Götterheld

ebenso gut irgendein spanischer Don Diego oder Don Juan, die Heldin eine Doña Ana oder Doña Beatriz sein könnte. Hierher gehören:

„Apolo y Climene“ und „El hijo del Sol, Faeton“, zwei Dramen, welche organisch zusammenhängen und deren Inhalt schon aus den Titeln hervorgeht.

Ein sonderbarer Mischmasch verschiedener Begebenheiten, während welcher die Männer mit Mantel und Degen nach allen Regeln des Duells verfahren, ist „La fiera, el rayo y la piedra“. Das Stück dreht sich um einen Streit zwischen Eros und Anteros und führt uns Zephyr, Anaxarte, Pygmalion u. s. w. vor. — Der Merkwürdigkeit halber sei erwähnt, dass sich in dem bei Gallardo (*„Ensayo de una bibl. esp.“*) abgedruckten Handschriftenkatalog der Nationalbibliothek zu Madrid ein Drama gleichen Titels unter dem Namen des 1694 verstorbenen valencianischen Dichters Francisco Figuerola vorfindet.

Einen Streit zwischen den Anhängern Venus' und Diana's schildert das Drama „Finezas contra finezas“, welches ebenfalls unter der Zwitterschaft antiken Stoffes und moderner Behandlung leidet und deshalb weder künstlerisch noch menschlich grösseres Interesse erwecken kann.

Dagegen darf „Ni Amor se libra de amor“ als eine gelungene Dramatisirung der Fabel von Amor und Psyche angesehen werden.

Mit den Thaten des Hercules beschäftigen sich die Stücke „Fieras afemina amor“ (Hesperiden und Jole) und „Los tres mayores prodigios“. Letzteres Festspiel wurde in der „Casa del Campo“ auf drei nebeneinander befindlichen Bühnen aufgeführt, welche man am Schlusse vereinigte. Es beginnt mit einer Loa, welche hauptsächlich erklären soll, dass Jason, Theseus und Hercules ausziehen wollen, um den Centauren Nessus, den Räuber Dejanira's, aufzusuchen. Der erste Act, von der Truppe des Tomás Fernandez auf der rechtsseitigen Bühne dargestellt, beschäftigt sich mit Jason, Medea und dem Raube des goldenen Vliesses; der zweite Act, von der Truppe des Prado de la Rosa auf dem linksseitigen Theater aufgeführt, hat das Abenteuer des Theseus mit dem Minotaurus zum Hauptgegenstande; der dritte Act fiel der Truppe des Sebastian de Prado auf dem mittlern Podium zu,

und führte die Auffindung und den Tod des Nessus durch Hercules vor. Nach Vereinigung der drei Gesellschaften und Beglückwünschungen der Hauptheldeu tritt die Schlusskatastrophe ein. Hercules hat sich von Dejanira auf des verrätherischen Nessus Rath dessen vergiftetes Hemd anlegen lassen und stürzt sich, rasend vor Schmerzen, auf einen zum Opfer hergerichteten, brennenden Holzstoss, wohin ihm Dejanira folgt, im Bewusstsein, die Ursache des entsetzlichen Unglücks gewesen zu sein. — Es ist schwierig, sich ein wirkungsvolleres Ausstattungsstück vorzustellen; der Ort, die Art und Weise der Aufführung, der schöne Stoff und die getragene Diction mussten die Zuschauer in ganz ungewöhnlichem Grade fesseln und entzücken.

„El mónstruo de los jardines" behandelt die bekannte Episode der Auffindung des in Frauenkleidern verborgenen Achilles durch Ulysses. Wer sich das klarste Beispiel des Unterschieds der Lope- und Calderon-Periode vor Augen führen will, lese dieses Stück gegen Tirso de Molina's „El Aquíles".

Ein reizendes Drama ist „El mayor encanto amor". Ulysses wird von einem Sturme auf die Insel Trinacria (Sicilien) verschlagen. Seine zuerst landenden Gefährten werden von der Zauberin Circe in Thiere verwandelt, er selbst aber widersteht ihrer Magie mit Hülfe Juno's und zwingt Circe, auch seinen Genossen die menschliche Gestalt wiederzugeben. War der schlaue Grieche indessen gegen die Magie des verführerischen Weibes gefeit, so besiegt ihn jetzt ihre Schönheit. Er versinkt in ein träumerisches Liebesdasein, bis ihn eine Erscheinung Achill's und die Kriegstrompete zum Bewusstsein seiner Pflicht führen. Er flieht auf sein Schiff, Circe erregt einen Seesturm, die Wogen sprühen Flammen, aber Galathea auf einem Triumphgefährt, von zwei Delphinen gezogen, umgeben von musicirenden Tritonen und Sirenen, erscheint und stillt den Aufruhr der Fluten. Circe geräth ausser sich, verwünscht ihre magischen Schöpfungen, ihr Zauberpalast versinkt, und an dessen Stelle steigt der flammenspeiende Aetna auf. Ein Ballet von Tritonen und Sirenen bildete den Schluss. — Wie aus der Angabe am Anfange des Dramas hervorgeht, wurde dasselbe auf den Teichen des Buen Retiro-Parkes aufgeführt; es sind demnach diese Wasserbehälter

zu der Vorstellung des Meeres mit Schiff und Seesturm herangezogen worden, ein Beweis, wie grossartig diese dramatischen Festlichkeiten verliefen.

„La estátua de Prometeo" ist ein bedeutungsvolles Festspiel mit Recitativen und Gesängen, welches oft nahe an die Oper streift.

„Eco y Narciso", „Fortunas de Andrómeda y Perseo" und „Celos aún del aire matan" (Céfalo y Pocris) sind weniger bedeutende Dramen. Letzteres wird als „fiesta cantada" bezeichnet, hat grossen scenischen Apparat und mag der heutigen Oper sehr nahe gekommen sein.

Das Gleiche lässt sich von den als „Zarzuelas" bezeichneten Festspielen „El laurel de Apolo" (Geschichte Apollo's und Daphne's) und „La púrpura de la rosa" (Tod des Adonis) sagen. Der Unterschied zwischen diesen Zarzuelas und der letztbesprochenen Comödie liegt eigentlich nur darin, dass die Comödie wie gewöhnlich drei Acte hat, während „El laurel de Apolo" nur aus zwei Acten, „La púrpura de la rosa" sogar nur aus einem Acte besteht. Im „Laurel de Apolo" sagt der Dichter selbst, seine Production sei „keine Comödie, sondern nur eine kleine Fabel, in welcher in Nachahmung Italiens gesungen und gespielt werde".

Das Stück „El golfo de las Sirenas" bezeichnet der Dichter als Fischer-Ekloge. Es behandelt die Durchfahrt des Ulysses zwischen Scylla und Charybdis und gleicht den Zarzuelas auf ein Haar. Am Schlusse hat es jedoch eine „Mojiganga", ein possenhaftes Stückchen in der Art der Entremeses, mit Gesang und Tanz. So ausgelassen lustig dasselbe ist, so darf Calderon's einzige, aber ganz köstliche Burleske: „Céfalo y Pocris" demselben würdig an die Seite gestellt werden. Dieselbe wurde zu Fastnacht im Palaste aufgeführt und mag selbst dem steifen spanischen Monarchen ein Lächeln abgelockt haben.

Romanhafter und novellesker Art sind folgende Dramen: „Duelos de amor y lealtad." Dieses Stück behandelt eine Episode aus Alexander's des Grossen Orientzug, die Eroberung von Tyrus. Es hat indessen weder eine interessante Handlung, noch gut gezeichnete Charaktere und ist in der Sprache ein unangenehmes Beispiel von Calderon's geschraubter Manier.

„El castillo de Lindabrídis“ und „La puente de Mantible“ sind dem Ritterromane „*El caballero del Febo*“ und der „*Historia de Carlo Magno*“ entnommen. Die Diction beider Dramen ist hochtrabend und cultistisch, passt aber gerade deshalb zu dem innerlich unwahren, hohlen, aufgebauschten Stoffe. Als Schaustücke haben dieselben indessen wohl grosse Wirkung erzielt und mögen — mit den Ritterstücken von Montalvan, dem „Conde Partinuplés“ von Doña Ana Caro und andern ihrer Art — immerhin als Beweis dienen, dass der „*Don Quijote*“ die Liebhaberei für das Ritterwesen nicht ganz mit der Wurzel ausrotten konnte.

„Argenis y Poliarco“ und „Auristela y Lisidante“ sind zwei gänzlich uninteressante, wenn auch höchst abenteuerliche Stücke. Im zweiten findet sich folgender Ausfall auf die Anachronismen-Aufspürer:

Señor crítico, chiton,
que nadie quita, qué en Grecia
haya „Vegas“ y „Retiros“.

„Argenis y Poliarco“ ist dem lateinischen Romane des J. Barclay, „*Argenis*“, entlehnt, welcher in einem Jahre — 1626 — am gleichen Orte — Madrid — in zwei verschiedenen castilianischen Uebersetzungen erschien, die eine von Gabriel de Corral (nicht Gabriel Correa, wie Schack und Hartzenbusch schreiben), die andere von J. Pellicer de Salas y Tovar.

„El conde Lucanor“, ein effectvolles, wenn auch geschraubtes Stück, enthält mehrere Situationen aus der 25. Erzählung des Don Juan Manuel'schen „El Conde Lucanor“, welche auch Lope de Vega in seiner Comödie „La pobreza estimada“ verwerthet hat.

„Hado y divisa de Leónido y de Marfisa“ und „El jardin de Falerina“ (aus Bojardo's „*Orlando innamorato*“) basiren auf der unbekannten Herkunft zweier Geschwister und erhalten ihren dramatischen Werth hauptsächlich durch Bühneneffecte und pomphafte Sprache. „El jardin de Falerina“ ist eine Zarzuela in zwei Acten. Lope de Vega hat eine, wahrscheinlich verloren gegangene Comödie gleichen Titels verfasst.

Die Reihe dieser Stücke schliesst „Los hijos de la fortuna“ (Teágenes y Cariclea), ein ebenso ungeniessbares Schauspiel als das gleichnamige von Montalvan. Ueberladene Handlung und theilweise bombastische, theilweise pedantische

Sprache wirken für den Leser wahrhaft abschreckend. Die Quelle der beiden Stücke, die Aethiopika des Heliodor, war im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert in Spanien sehr bekannt; Uebertragungen ins Castilianische (theils nach französischen, theils nach lateinischen Uebersetzungen des Originalwerks) erschienen schon 1554 zu Antwerpen, 1587 zu Alcalá de Henares, 1614 zu Barcelona, 1615 zu Madrid u. s. w.

Gehen wir zu den Dramen allgemeinerer Art über, so fällt uns zuerst das vielbewunderte Schauspiel:

„La vida es Sueño" in die Augen. Der Stoff ist wahrscheinlich von Calderon's eigener Erfindung. Wir sagen „wahrscheinlich", denn solange uns noch 1500 Dramen Lope de Vega's fehlen, ist eine bestimmte Behauptung dieser Art eine gewagte Sache. Dass die Grundidee bei Marco Polo, Boccaccio, in „1001 Nacht" u. s. w. vorkommt, ändert nichts an dieser Ansicht, denn ein so weit verzweigter Gedanke ist eben das Eigenthum Aller, und die Originalität liegt in der Ausführung desselben.

Was nun Calderon's Arbeit angeht, so lässt dieselbe manches zu wünschen übrig, denn die Sprache ist oft recht verderbt und schwülstig. Ebenso ist die ganze Episode Rosaura's an den Haaren herbeigezogen, und die Schlusskatastrophe erinnert bedenklich an Guillem de Castro's „La justicia en la piedad". Alles dies soll jedoch nicht gesagt sein, um den Werth des schönen Dramas herabzusetzen, wohl aber, um die — in solchem Grade unberechtigte — deutsche Schwärmerei für gerade dieses Stück auf das richtige Maass zurückzuführen. Die vorzügliche Disposition der Handlung verdient, wie meistentheils bei Calderon, unbedingtes Lob, ebenso die philosophische Behandlung des Grundgedankens und der Nebenidee, dass der weiseste Mensch — wie König Basilio — durch verkehrte Maassregeln das von ihm vorausgesehene Uebel nicht allein nicht verhindern, sondern in verschlimmerter Weise auf sein Haupt herabziehen könne. — Der Inhalt soll, nach dem Gesagten, nur kurz skizzirt werden. König Basilio von Polen hat seinen Sohn Segismundo in einem Thurme erziehen lassen, da er bei der Stellung von dessen Horoskop herausgefunden hat, derselbe werde nicht allein ein äusserst schlechter Herrscher werden, sondern auch seinen Fuss auf des Vaters Nacken setzen. Bevor er indessen sei-

nen Neffen Astolfo und seine Nichte Estrella zu Thronfolgern erklärt, will er einen Versuch mit Segismundo machen, lässt denselben nach Verabreichung eines Schlaftrunks in den Palast bringen und als Königssohn erwachen. Wie aber nach seiner verkehrten Erziehung nicht anders zu erwarten, benimmt sich Segismundo wie ein wildes Thier, wirft einen ihm widersprechenden Höfling über den Balkon, macht an einer Dame — Rosaura — einen Gewaltversuch und begegnet selbst seinem Vater mit der höchsten Respectlosigkeit. Der König lässt ihn nun abermals betäuben und in seinen Kerker zurückbringen, während Astolfo zum Thronfolger proclamirt wird. Hiermit gibt sich jedoch das Volk nicht zufrieden, befreit Segismundo und stürzt den alten König. Nun aber erinnert sich der Prinz seiner frühern Erhebung, die ihm als Traum dargestellt worden ist, und bezwingt seine thierischen Neigungen, fürchtend, seine jetzige Thronbesteigung könne sich ebenfalls als Traum erweisen. Er ehrt seinen Vater, reicht Estrella die Hand und veranlasst Astolfo, sich mit Rosaura, der natürlichen Tochter seines Erziehers Clotaldo, zu vermählen, welche, von Astolfo in Moskau verführt und verlassen, ihm nach Polen gefolgt war.

Der Gedanke, dass das Leben ein Traum sei, wird in verschiedener Form in „En esta vida todo es verdad y todo mentira“ wiederholt. Hier wird der junge Heraklius, der im Walde heimlich erzogene Sohn des von dem Tyrannen Phokas getödteten Kaisers Mauritius von Konstantinopel, durch die Künste eines Magiers vollständig in seinen Begriffen verwirrt, was im Leben Wahrheit oder Vorspiegelung sei. Wie Segismundo, sieht er sich erst in Fellkleidung, dann durch des Magiers Kunst als Prinz, alsdann wieder in seiner ersten Tracht, schliesslich aber als wirklicher Fürst. Die Lehre, welche er sich daraus zieht, ist diejenige Segismundo's, jedoch ermangelt sie des gleichen philosophisch klaren Ausdrucks. Im übrigen wird hier alles, was in „La vida es sueño“ auf natürliche Weise geschieht, mit übernatürlichen Mitteln herbeigeführt, und schon dies allein vermindert den Werth des ohnehin buntscheckigen Dramas. Es lohnt sich daher kaum, auf die weitschweifigen Controversen einiger Kritiker (auf spanischer Seite hauptsächlich García de la Huerta und Hartzenbusch, auf französischer Viguier und Philarète Chasles)

einzugehen, ob Calderon dem „*Héraclius*“ des Corneille gefolgt ist, oder umgekehrt. Nach dem Verfahren Corneille's im Falle des „Cid“ und des „Menteur“, sowie den triftigern Beweisgründen auf spanischer Seite, ist allerdings letztere Annahme die wahrscheinlichere.

Von bedeutender, echt dramatischer Wirkung ist das Charakterschauspiel „El Alcalde de Zalamea“ (El garrote más bien dado), dessen Inhalt, kurz gefasst, etwa folgender ist. Eine Compagnie des flandrischen Veteranenregiments unter dem Befehle Don Lope de Figueroa's wird auf dem Marsche nach Portugal in dem Städtchen Zalamea einquartiert. Der Hauptmann Don Alvaro de Ataide wohnt in dem Hause des reichen Bauern Pedro Crespo, welcher seine schöne Tochter Isabel in einem entlegenen Gemache untergebracht hat, um sie den lüsternen Blicken der Soldateska zu entziehen. Don Alvaro aber hat bereits von der lieblichen Bauerntochter gehört, und die Vorsicht ihres Vaters stachelt seine Neugier derart, dass er nach Abrede mit einem schurkischen Soldaten, Rebolledo, denselben in anscheinender Wuth mit gezogenem Degen bis in die letzten Winkel des Hauses verfolgt. Die List gelingt, Isabel zeigt sich bei dem Lärm, bittet in ihrer Unschuld um Begnadigung Rebolledo's und entflammt das entzündbare Herz des Offiziers in schuldbarer Liebe. Pedro Crespo argwöhnt die Wahrheit, und als Don Lope de Figueroa ankommt, wird dieselbe durch das Bekenntniss Rebolledo's klar gestellt. Don Lope, um weiterm Schaden vorzubeugen, quartiert sich selbst bei Pedro Crespo ein und befiehlt dem Hauptmann, noch im Laufe des Tages mit seiner Compagnie abzumarschiren. Alles dies, sowie der Widerstand Isabel's gegen seine Liebesbemühungen, dient nur dazu, die Begierden des verblendeten Offiziers noch heftiger zu entflammen; kurz nach dem Abmarsch seiner Truppe raubt er die Spröde und entehrt sie in einem nahe gelegenen Walde. Pedro Crespo, welcher ihm gefolgt ist, wird an einen Baum gebunden, aber dessen Sohn Juan ist glücklicher, denn er verwundet den Hauptmann derart, dass dieser zur Verpflegung nach Zalamea zurückgebracht werden muss. Hier geräth er in die Höhle des Löwen, denn Pedro Crespo ist unterdessen Bürgermeister geworden und lässt den Verwundeten sofort verhaften. Nachdem er ihn vergeblich auf den Knien gebeten hat, die Ehre Isabel's durch

Vermählung mit derselben wiederherzustellen und dagegen sein ganzes Vermögen anzunehmen, kehrt er die rauhe Seite heraus. Er lässt dem Hauptmanne, trotz dessen berechtigten Begehrens der Verweisung vor ein Kriegsgericht, den Process machen und ihn im Gefängniss erdrosseln. Diese Eigenmächtigkeit hätte sich bei Rückkunft Don Lope de Figueroa's schwer gerächt, wenn nicht König Philipp II. im richtigen Augenblicke seine Erscheinung gemacht und dem heldenmüthigen, tiefgekränkten Bürgermeister nach Durchsicht der Processacten verziehen hätte.

Schon nach dieser kurzen Skizze lässt sich beurtheilen, wie interessant die Handlung ist, wie energisch und logisch dieselbe fortschreitet. Was aber gesehen oder beim Lesen empfunden werden muss, ist die unerreichte Zusammenstellung scharf gezeichneter Charaktere, deren Wechselwirkung aufeinander und der farbenprächtige Hintergrund, auf welchem sich dieselben abheben. Pedro Crespo in seiner Eigenmächtigkeit, seinem schroffen Auftreten gegen den gleich eckigen Don Lope de Figueroa, ist ebenso sehr der Typus des ein Amt bekleidenden, seines Werthes sich bewussten Bauern, als er in seinem anfänglich demüthigen Benehmen gegen den Hauptmann dessen überlegene sociale Stellung anzuerkennen bereit ist, bis dessen schroffes Ablehnen ihn wieder trotzig Mensch gegen Mensch demselben gegenüberstellt. Der Hauptmann ist in seiner soldatischen Rücksichtslosigkeit vortrefflich gezeichnet, ebenso die köstliche Lustspielfigur des sein rheumatisches Bein verfluchenden, hartköpfigen Don Lope de Figueroa, welche beide indessen dem zähen, kühnen Bauern nicht gewachsen sind. Der schuftige Soldat Rebolledo und die lustige Marketenderin Chispa, der hungernde, aber bis zum Grössenwahnsinn eingebildete Hidalgo Mendo — der Gegensatz zu dem reichen Bauern — füllen den Rahmen würdig aus. Den Hintergrund bildet das tolle Treiben der Soldaten auf dem Marsche, die Gaunerlieder der Chispa, während der Nacht das Ständchen des Hauptmanns vor Isabel's Fenster, welches mit blutigen Köpfen endigt, schliesslich das schroffe Gegenübertreten der militärischen und bürgerlichen Jurisdiction, welches erst durch das Machtwort des absoluten Königs eine Lösung findet. Nimmt man dazu die energische, nur an wenigen Stellen von Cultismo befleckte

Sprache, so wird man unserer günstigen Beurtheilung des Dramas gewiss beistimmen. Der Dichter versichert am Schlusse, es sei auf eine wahre Begebenheit gegründet, und es ist allerdings wahrscheinlich, dass

Lope de Vega in seinem Drama „El Alcalde de Zalamea" — dem Vorbilde des Calderon'schen — eine Volksüberlieferung benutzt hat. Lope's Stück, dessen sehr erwünschte Neuveröffentlichung wir Herrn Max Krenkel (im dritten Bande seiner verdienstvollen Publicationen „Classische Bühnendichtungen der Spanier") verdanken, zeigt, dass das Aufgreifen des eminent dramatischen Stoffs und die Schöpfung der so wirkungsvollen Hauptfigur — Pedro Crespo —, wie in so vielen Fällen, bei dem Altmeister der spanischen Nationalcomödie zu suchen, dass aber Calderon's Nachbildung nicht — wie bei „El médico de su honra" — eine blosse Ueberarbeitung, sondern eine Neuschöpfung auf gegebener Basis ist, die ihr Vorbild an dramatischer Vertiefung weit übertrifft. Pedro Crespo — allerdings der Hauptheld — ist der einzige Charakter des Lope'schen Stücks, den Calderon ausgiebig verwerthet hat; der Lope'sche Don Lope de Figueroa ist nur ein schwaches Schattenbild im Vergleich mit der sorgfältig ausgemalten Figur Calderon's, und Don Mendo, der so charakteristische Contrast zu Pedro Crespo, fehlt bei Lope ganz. Die zwei verführenden Hauptleute und die zwei verleiteten Töchter des Alcalden bei Lope hat Calderon mit künstlerischem Takt in je eine Figur zusammengezogen, hierdurch das dramatische Interesse concentrirt und an Stelle der beiden mit ihrem Willen verführten Bauernmädchen eine nur durch physische Gewalt besiegte Heldin gesetzt. Die Calderon von der Kritik als Verschlechterung angerechnete Aenderung, dass er Crespo (der bei Lope von Anfang an Alcalde ist) erst nach dem erlittenen Unrecht Alcalde werden lässt, wodurch die von ihm geübte Gerechtigkeit den Anschein der Privatrache erhält, ist nach unserm Dafürhalten eine höchst wirkungsvolle dramatische Verbesserung. Der Zuschauer, welcher vorher weiss, dass der Beleidigte die höchste obrigkeitliche Person in Zalamea ist, wird eine Bestrafung der Uebelthäter mit ziemlichem Gleichmuth und annähernder Sicherheit erwarten. Sieht er dagegen, wie eine ehrenwerthe Privatperson niedern Standes von einem mit militärischer

Gewalt ausgerüsteten Edelmanne beschimpft, und wie dann dem Gekränkten im Augenblicke seiner höchsten, ohnmächtigen Verzweiflung vom Schicksal selbst das Richtschwert der Gerechtigkeit in die Hand gedrückt wird, so muss ihm dies augenscheinlich als die höhere Eingebung in poetischem, wenn auch nicht in nüchtern moralischem oder juristischem Sinne erscheinen. Das Verletzende, was der Veränderung Calderon's nach obiger Folgerung noch anhaften könnte, wird dadurch auf ein Minimum reducirt, dass die Vergewaltigung der standhaften, edeldenkenden Isabela ein ganz anderes Verbrechen ist, als die einfache Verführung der leichtgläubigen Lope'schen Bauernmädchen, denen die Offiziersröcke ihrer Verehrer den Kopf verdreht haben. — Noch ist zu erwähnen, dass der Zwiespalt der militärischen und bürgerlichen Gerichtsbarkeit, welcher bei Calderon ein so wirksames dramatisches Moment ist, bei Lope nur angedeutet wird. Das Stück Lope's ist überhaupt, wenigstens in der Form, in welcher es auf uns gekommen ist, ein recht schwaches. Das Hauptverdienst des Dichters besteht in dem poetischen Instinct, einen wirkungsvollen Stoff aufgegriffen und durch die Charakterfigur des Pedro Crespo zu poetischer Verwerthung gebracht zu haben; im übrigen ist die Flüchtigkeit der Mache recht auffällig, und selbst Lope's sonstiger Vorzug in ähnlichen Fällen, die idiomatische, fliessende Diction ist kaum zu entdecken. Schon Hartzenbusch hat deshalb bemerkt, dass viele Stellen im zweiten und dritten Acte die Feder Lope's durchaus vermissen lassen und wohl einem Ueberarbeiter angehören könnten. Wir möchten darin noch weiter gehen und von dem ganzen Stücke annehmen, dass von Lope wenig mehr als Erfindung und Combination der auf einer Volksüberlieferung beruhenden Handlung, sowie die Charakterschöpfung des Pedro Crespo herrühren dürften.

„Saber del mal y del bien" schildert uns die Freundschaft des aus Portugal geflüchteten Don Alvaro de Viseo mit dem in Castilien allmächtigen Grafen Don Pedro de Lara und die damit verknüpften Wandlungen menschlichen Glücks. Die Handlung besteht aus zusammengeflickten Reminiscenzen, die Sprache leidet an Schwulst.

Aehnliches lässt sich von „Un castigo en tres venganzas" sagen. Es behandelt die Verrätherei eines Günstlings

und dessen Bestrafung. Die Handlung gleicht entschieden derjenigen vieler Durchschnittsstücke Lope's und mag (ebenso wie Diamante's ähnliches Drama „CUÁNTO MIENTEN LOS INDICIOS") einem derselben entnommen sein.

„LA NIÑA DE GOMEZ ARIAS" beruht auf derselben rührenden Begebenheit, welche Luis Velez de Guevara seinem gleichbetitelten Drama zu Grunde gelegt hat. Obgleich es zweifellos erscheint, dass Calderon das Stück seines Vorgängers benutzt hat, so ist dies doch in einer Weise geschehen, welche den Vorwurf einer Aneignung fremden Eigenthums beinahe ausschliesst. Aus der lose zusammenhängenden Handlung des Luis Velez ist ein in fast allen Umständen neu erfundenes, in sich geschlossenes Meisterwerk geworden, und eine Vergleichung beider Stücke erscheint deshalb sehr lehrreich. Hier genüge es, zu bemerken, dass Luis Velez den Knoten durch Begnadigung des Gomez Arias seitens Königin Isabella's löst, während Calderon die Schandthat des Verräthers richtigerer Weise mit dem Tode bestrafen lässt.

„LANCES DE AMOR Y FORTUNA" ist, was durchsichtig klare, folgerichtige Handlung betrifft, ein Meisterstück. Der Stoff selbst ist jedoch der abgebrauchte von verkannten Diensten, und die Diction ist nichts weniger als rein.

„AMOR, HONOR Y PODER" ist auch unter dem Titel „INDUSTRIAS CONTRA EL PODER" (auch „La industria contra el poder") unter dem Namen Lope de Vega's gedruckt. Der dramatischen Fabel nach — Bestürmung der Tugend einer edeln Dame durch einen König — könnte das Stück wohl von Lope sein, aber die ganze Art und Weise der Composition und Diction schliesst diese Annahme vollständig aus. In äusserlicher Beziehung ist auch der Umstand entscheidend, dass Vera Tassis das Stück unter obigem Titel „AMOR, HONOR Y PODER" in seine Calderon-Ausgabe aufgenommen hat, obgleich er merkwürdigerweise in seiner Liste der Pseudo-Calderon'schen Dramen „INDUSTRIAS CONTRA EL PODER" anführt. Wahrscheinlich hat Calderon ein Stück dieses Titels von Lope umgearbeitet und seiner Arbeit officiell einen veränderten Titel gegeben, obgleich sie auch von einem piratischen Verleger unter dem alten Titel gedruckt worden ist. — Dass Calderon zu dem Stücke die Novelle 37 (nicht 38) des zweiten Theils der Bandello'schen Novellensammlung benutzt habe, wie Herr von Schack vermuthet, scheint ange-

sichts der grossen Verschiedenheit beider Werke durchaus unwahrscheinlich, abgesehen davon, dass selbst im zutreffenden Falle dem Dichter das Material in Diego de Agreda's 1620 zuerst gedruckter Novelle *„Eduardo rey de Inglaterra"* (einer Wiederbearbeitung der Bandello'schen) bedeutend näher gelegen hätte.

„AFECTOS DE ODIO Y AMOR." Nicht weil das Stück ein gutes ist, sondern um dem Leser zu zeigen, wie die Sucht nach neuer Erfindung auf die verkehrtesten Wege führte, soll der Inhalt dieses Dramas kurz angegeben werden. Casimiro, Fürst von Russland, hat in einer Schlacht den Kaiser von Suevien (!) getödtet und sich gleichzeitig in dessen Tochter und Thronerbin Christine, eine Amazone und Männerverächterin, verliebt. Von dieser Leidenschaft getrieben, stellt er sich, als armer Soldat verkleidet, Christine in dem Kriege gegen sein eigenes Reich Russland zur Verfügung und bringt ihr seine Schwester und deren Gemahl als Gefangene ein. Trotz dieser Dienste tritt er nicht aus seinem Incognito heraus, bis er durch ein Cartell des Feldherrn Christinens zum Zweikampf gefordert wird. Jetzt aber muss er sich erklären, und Christine reicht ihm nach langem Kampfe zwischen Hass und Liebe die Hand. — Ganz in der Manier der Ritterromane werden hier die natürlichsten Gefühle so verdreht, dass sie in jedes vernünftigen Menschen Augen zu Verbrechen werden. Oder gibt es irgendeine Entschuldigung für einen Fürsten, einen „pater patriae", welcher gegen sein eigenes Reich kämpft, um es für dessen Feinde zu erobern? — Ticknor hat hinter der Christine dieses Schauspiels die gleichnamige Königin von Schweden gesucht, aber in diesem Falle wäre die Geschichtsentstellung selbst für einen altspanischen Dramatiker etwas gar zu ungeheuerlich.

„AMADO Y ABORRECIDO" ist ein Stück ohne Interesse und mit höchst schwächlichem Schlusse; auch eine ungeschickte Göttermaschinerie vermag unsere Theilnahme nicht zu erhöhen.

Ebenso können „BASTA CALLAR", „AGRADECER Y NO AMAR", „MUJER, LLORA Y VENCERÁS" und „LOS TRES AFECTOS DE AMOR" als Dutzendwaare unsers Dichters angesehen werden. Das letztgenannte Stück wird schon dadurch genügend charakterisirt, dass die Prinzessin Rosarda von Cypern denjenigen ihrer drei Anbeter wählt, welcher bei einem durch

ein Pistolenattentat auf sie verursachten Scheuen ihres Pferdes aus Aufregung in Ohnmacht sinkt, während der zweite Liebhaber dem scheuenden Pferde in die Zügel fällt und der dritte die Attentäter gefangen nimmt. Ein solches Urtheil kann wohl überhaupt nur eine Frau sprechen.

„El postrer duelo de España." Zwei Freunde, saragossanische Edelleute, Don Pedro Torrellas und Don Geronimo de Ansa, gerathen wegen ihrer Liebe zu Doña Violante de Urrea in Streit. Bei dem erfolgenden Duell verliert Don Pedro, welcher vorher vom Pferde gestürzt ist und sich den Arm verletzt hat, den Degen. Don Geronimo ist grossmüthig genug, den Entwaffneten zu schonen und ihm unverbrüchliches Schweigen über das Vorgefallene zu geloben. Ein Bauer, welcher versteckt der Scene beigewohnt hat, ist aber weniger zartfühlend, und bald weiss ganz Saragossa um den Vorfall. Don Pedro, im Glauben, Don Geronimo habe gegen sein Gelöbniss gehandelt, ist ausser sich, fällt ihn auf offener Strasse an, wird aber durch das Dazwischenkommen des jugendlichen Kaisers Karl V. von Weiterm abgehalten. Da er jedoch nun dem Monarchen die Ursache des Streits offenbaren muss, bittet er ihn gleichzeitig, ihm den nach den Gesetzen gestatteten öffentlichen Zweikampf gegen Don Geronimo zu gewähren. Dies muss bewilligt werden, und das Gottesgericht findet unter Entfaltung grossen Gepränges statt. Inmitten des Kampfes aber wirft der Kaiser seinen goldenen Stab zum Zeichen der Beendigung herunter, erklärt beide Kämpen für ehrenhaft, schreibt aber sofort dem Papst um ein Breve zur Aufhebung des barbarischen Gebrauchs. Don Geronimo's Ehre wird noch dadurch vollständig hergestellt, dass der Bauer zur Stelle kommt, welcher die Indiscretion begangen hat. Violante wird die Braut Don Pedro's. — Das Drama ist trotz des etwas magern Stoffes interessant ausgearbeitet, die Sprache weist nur wenige cultistische Schönpflästerchen auf, und die Charakterzeichnung verdient Lob. Die Quelle, welche Calderon benutzte, ist ohne Zweifel P. de Sandoval's „*Historia del Emperador Carlos V*", in welcher der Vorfall im XI. Buche, § 8, 9 (Ausgabe von Pamplona 1634, S. 566 fg.) ausführlich dargestellt wird. Calderon hat, um den Stoff zu vertiefen und ihn zu einem dramatischen Abschlusse zu bringen, hauptsächlich zwei Aenderungen vor-

genommen. In erster Linie setzte er als Ursache des ursprünglichen Duells zwischen Torrellas und Ansa, statt des geschichtlichen Wortwechsels beim Ballspiel, die erwähnte Eifersuchtsverwickelung; in zweiter Reihe liess er die Gegner sich am Schlusse versöhnen, während dieselben, der Geschichte nach, diese Versöhnung in den Schranken so hartnäckig verweigerten, dass Karl V. sie längere Zeit in verschiedene Festungen einschliessen musste. Für die ausführliche Schilderung der Ceremonien bei dem Gottesgerichte ist Calderon seiner Quelle stark verpflichtet.

„Amigo, amante y leal." Hier haben wir einen jener bei den Spaniern so beliebten Conflicte zwischen Freundschaft, Liebe und Loyalität. Derselbe wird dadurch hervorgerufen, dass Don Felix Colonna, dessen Fürst (der Herzog von Parma) und dessen Freund (Don Arias) die gleiche Dame lieben. Don Felix, als begünstigter Liebhaber, löst den Knoten auf die für seine Geliebte höchst unschmeichelhafte Weise, dass er dieselbe erst dem Fürsten, dann dem Freunde anbietet, mit dem Hintergedanken, sich zu tödten, falls einer derselben sein Opfer annehme. Beide wollen sich indessen von Don Felix nicht an Grossmuth übertreffen lassen, und so gelangt er mit der Einwilligung seiner Nebenbuhler in den Besitz der Geliebten. — Das Stück ist hübsch disponirt und in guter Sprache abgefasst; es stellt sich als eins der frühern Werke des Dichters dar.

„Dar tiempo al tiempo" ist eins jener Lustspiele, welche die gewöhnlichen Verwickelungsmittel, wie Wechseln einer Wohnung, Nothlügen u. s. w. anwenden, in lebendiger, unaffectirter Sprache geschrieben sind, aber auf Charakterzeichnung keinen Anspruch machen.

„No hay cosa como callar" behandelt den hässlichen Vorwurf des Ehrenraubs an einer Dame, welcher indessen schliesslich durch Vermählung gesühnt wird. Hier finden wir auch die mehrfach benutzte Episode, wie der Ehrenräuber sein Abenteuer unwissentlicherweise dem begünstigten Liebhaber der beschimpften Dame erzählt.

In „Fuego de Dios en el querer bien" begegnet uns eine Intrigantin vom Schlage der Damen Tirso's, welche sich durch Ränke einen Bräutigam verschafft. Die Handlung ist frisch und lebhaft, aber einige der vorausgesetzten Zufälligkeiten sind gar zu ungeheuerlich.

Das Gleiche gilt von „MAÑANA SERÁ OTRO DIA". Das Stück ist noch dadurch bemerkenswerth, dass gegen die (mit wenigen Ausnahmen) herrschende Gepflogenheit der spanischen Nationalcomödie, nicht sämmtliche Personen am Schlusse erscheinen, was der Dichter durch den Mund des Graciosos entschuldigt.

„¿CUÁL ES MAYOR PERFECCION, HERMOSURA Ó DISCRECION?" behandelt den Zwiespalt der Gefühle eines jungen Caballeros zwischen der Bewunderung für eine einfältige Schönheit und eine geistreiche, aber nicht gerade schöne Dame. Richtigerweise trägt letztere den Sieg davon.

„DE UNA CAUSA DOS EFECTOS" ist ein Versuch psychologischer Behandlung der dramatischen Fabel. — Der Herzog von Mailand, welcher mit dem Herzog von Mantua in beständiger Fehde gelebt hat, bietet letzterm behufs endlicher Aussöhnung die Hand seiner Tochter Diana für einen der mantuanischen Prinzen, Carlos oder Fadrique, an. Carlos ist dem Studium, Fadrique dagegen nur thörichten Streichen zugethan. Beide wünschen lebhaft, den Vorzug bei Diana zu erhalten; Carlos, weil er sich früher bei einem Turnier, dem er incognito beigewohnt, in sie verliebt und Gegenliebe gefunden hat, Fadrique dagegen aus Neid und Nachahmungssucht. Beide kommen nach Mailand, um Diana's entscheidende Stimme zu erlangen. Deren Wahl würde unbedingt sogleich auf den klugen Carlos fallen, wenn nicht Fadrique im Gespräche das Motto seines Bruders in dem obenerwähnten Turniere einfliessen liesse und auf diese Weise Diana auf den Gedanken brächte, er sei der geliebte unbekannte Ritter gewesen. Sie schwankt nun lange zwischen Neigung und Vernunft. Als sie endlich aus Fadrique durch eine List die Wahrheit herauslockt, ihn derb abfertigt und fest entschlossen ist, Carlos ihr Jawort zu geben, bieten sich ihr neue Zweifel dar. Carlos, durch ihre lange Zögerung und andere Umstände beeinflusst, glaubt, Fadrique's Wesen gefalle Diana besser als das seine, wirft seine Bücher weg und ergibt sich ganz seiner Leidenschaft, während Fadrique — von der Abfertigung Diana's tief ergriffen — sich des Studiums der Wissenschaften und der Erlernung ritterlicher Künste befleissigt. Diana hat nun zu entscheiden, welches Verdienst in den Augen einer Dame das grössere sei: dasjenige des Carlos, aus Liebe die Wissenschaften zu verachten,

oder dasjenige Fadrique's, aus Liebe sich dem Studium in die Arme zu werfen. Ihr Urtheil fällt in der Weise aus, dass beide in diesem Punkte das gleiche Verdienst beanspruchen können, dass aber ihre frühere Neigung zu dem Turnierhelden — als welchen sie jetzt Carlos kennt — den Ausschlag für diesen geben müsse. Sie reicht demnach Carlos die Hand, während Fadrique den Lohn für seine Vervollkommnungsbestrebungen in sich selbst findet. — Der wunde Punkt der Entwickelung ist das obenerwähnte Schwanken Diana's zwischen Liebe und Vernunft. War ihre Liebe zu dem Turnierhelden einfacher Zusammenklang der Seelen ohne Mitwirkung der Vernunft, so musste sie doch sofort fühlen, dass Fadrique nicht der richtige sei. War dagegen ihre Liebe auf die geistigen Vorzüge des Unbekannten gegründet, so musste diese schwinden, als sie Fadrique's Roheit erkannte. In beiden Fällen hätte es der langen Zögerung Diana's bis zur Ueberführung Fadrique's und infolge dessen auch nicht der Charakterwandlungen der beiden Prinzen bedurft: mit einem Worte, die Handlung wäre alsdann in die Brüche gegangen.

„No hay burlas con el amor." — Don Juan liebt Doña Leonor, wagt aber nicht, um sie anzuhalten, da ihre ältere Schwester Beatriz noch unvermählt ist. Beatriz, eine eitle, vom Cultismo stark eingenommene Schönheit, bemerkt Leonor's Liebe und beschliesst, ihren Vater davon zu benachrichtigen. Da letzterer zufällig sieht, wie die Schwestern sich um ein Billet zanken, welches Leonor von Don Juan erhalten hat, so hätte Beatriz die beste Gelegenheit, ihre Anklage an den Mann zu bringen, wenn nicht Leonor die Geistesgegenwart besässe, das ohne Namensnennung abgefasste Billet als für Beatriz bestimmt zu bezeichnen. Der Verdacht des Vaters fällt wirklich hierdurch in höherm Grade auf die Unschuldige. Auf diesen Umstand baut Don Juan seinen Plan, Beatriz als Begünstigerin seiner Liebe zu gewinnen, indem er seinen heirathsscheuen Freund Don Alonso bittet, derselben den Hof zu machen. Alonso geht ungern darauf ein, und nicht mit Unrecht, denn seine anfänglich erheuchelte Liebe wird zu einer wirklichen, während Beatriz, welche sich ohne ihre Schuld compromittirt fühlt, dadurch ebenfalls für Amor empfänglich geworden ist. Das Stück endigt —

nach dem üblichen Versteckenspielen u. s. w. — mit der Verlobung Alonso's mit Beatriz und Don Juan's mit Leonor. — Das Lustspiel ist lebendig, witzig, von guter Sprache und zeigt einige Anläufe zu psychologischer Behandlung der Titelredensart. Ein sehr richtig gefühlter Zug in dieser Beziehung ist derjenige, dass Beatricens höchst ergötzlicher Cultismus bei dem Aufflammen wirklicher Leidenschaft sofort verschwindet. Eine ganz köstliche Episode gibt die Eifersucht des Lakaien Don Alonso's auf seinen Herrn ab.

Aehnliche psychologische Behandlung finden wir in „PARA VENCER Á AMOR, QUERER VENCERLE". Hier wird die glühende Leidenschaft Don Cesar Colonna's zu seiner Muhme Margarita durch deren Undankbarkeit gänzlich ausgelöscht. Obgleich letztere schliesslich durch Eifersucht zu dem ihr bis dahin unbekannten Gefühle der Liebe für Cesar gelangt, muss sie erleben, dass sich dieser mit ihrer Nebenbuhlerin vermählt. Die Handlung des Stücks ist vortrefflich disponirt und der Gegensatz der Naturen Cesar's und Margarita's mit Meisterhand hervorgehoben.

„LAS MANOS BLANCAS NO OFENDEN" hat eine ebenso extravagante als wenig interessante Handlung; dieselbe ist in kalt überlegter Weise auf fast unmöglichen Voraussetzungen aufgebaut.

Nahezu ebenso unwahrscheinlich, aber bei weitem anregender ist die Comödie „LA DESDICHA DE LA VOZ".

„EL ALCAIDE DE SÍ MISMO", ein abenteuerliches Drama, basirt auf der Annahme, dass ein verkleideter Prinz bei einem Turniere seinen Nebenbuhler getödtet hat und unerkannt bei der Schwester des Gefallenen als Kerkermeister über einen Bauern dient, welcher in seiner (des Prinzen) abgelegten Rüstung gefunden und deshalb für ihn gehalten worden ist.

„NO SIEMPRE LO PEOR ES CIERTO." Die Voraussetzungen, unter welchen die Personen in diesem Stücke zusammengeführt werden, sind ebenfalls sehr unwahrscheinlich. Aber dies beiseite gelassen, gibt es kaum eine besser verschlungene, vorzüglicher geführte Intrigue; eine Situation folgt aus der andern, Schlag auf Schlag wird die Handlung bis zur Lösung des Knotens fortgebracht. Dass dabei die öftere Anwendung von Bühnenmitteln, wie das von Calderon selbst

verspottete häufige Verstecken u. s. w. nicht verschmäht wird (es wird sich hier mindestens zu fünf verschiedenen malen versteckt), ist natürlich, ebenso, dass die Charakterzeichnung in der Intrigue untergeht. Don Juan, Don Diego und Don Carlos, Doña Beatriz und Doña Leonor sind in Comödien dieser Art nur Gattungsnamen; jede dieser Figuren würde in gleicher Situation das Gleiche thun, sie sind nur Marionetten in der Hand des Dichters. Diese Bemerkungen gelten mehr oder weniger für alle diejenigen Lustspiele Calderon's, welche als reine Intriguenstücke bezeichnet werden können und von welchen wir noch eine ganze Reihe zu erwähnen haben.

„La banda y la flor" („Hacer del amor agravio") ist ein lebhaftes Lustspiel, in welchem ein Edelmann durch verschiedene Umstände als Anbeter dreier Damen erscheint, schliesslich aber zu seiner grossen Befriedigung auf dem Zwangswege die Hand der wirklich Geliebten erhält.

„Con quien vengo, vengo" hat eine mit Meisterhand geführte, höchst verwickelte Fabel. Wie aus dem Titel ersichtlich, wird eine Vorschrift des Ehrencodex beleuchtet, welche besagt, dass man stets an der Seite desjenigen zu kämpfen habe, mit dem man auf die Wahlstätte kommt, gleichviel ob man — wie hier — unvorhergesehenerweise einem Freunde oder gar dem eigenen Vater gegenüberstehe. Zu solchen Absurditäten führte das allzu sehr ausgespitzte spanische Ehrgefühl doch kaum in der Praxis, weshalb man diese Auswüchse wohl einfach auf Rechnung des dramatischen Sensationsbedürfnisses setzen darf.

Auch in „Antes que todo es mi dama" spielen die beständigen Duelle, sowie die stets gezückten Dolche der Väter und Brüder entschieden eine grössere Rolle, als sie je in der Wirklichkeit gespielt haben können. Es sind dies eben nur äusserliche dramatische Mittel, um die Aufregung des Zuschauers möglichst hoch zu schrauben.

„Bien vengas, mal, si vienes sólo", „Los empeños de un acaso", „Cada uno para sí", „Primero soy yo", „Tambien hay duelo en las damas" sind Beispiele der bessern, lebhaften Intriguenstücke unsers Dichters. „Primero soy yo" hat mehr Beimischung von Ernst als die andern genannten Comödien, während „Tambien hay duelo en las damas" durch eine höchst verwickelte Handlung glänzt, deren ver-

ständliche Führung wohl kaum einem Andern als Calderon so vorzüglich gelungen wäre.

„Peor está que estaba", „Mejor está que estaba", „Dicha y desdicha del nombre" sind geistreiche Lustspiele ähnlichen Schlages, Meisterstücke in vollendeter Construction der Handlung. Dass bei der unausgesetzten Aufmerksamkeit, welche der Dichter für seine aufs künstlichste verschlungene Fabel aufwenden muss, die Charaktere der Personen zu Schablonen werden, ist schon oben bemerkt worden. — „Peor está que estaba" soll nach Schack einem ältern Stücke nachgeahmt sein und dieses seinerseits einem noch ältern „Todo sucede al revés".

Eins der bekanntesten Lustspiele ist „Casa con dos puertas mala es de guardar". Die Handlung ist — wenn auch an sich nicht sehr originell — mit grosser Schlagfertigkeit geführt. Calderon hat hier einen Tirso'schen Typus vor Augen gehabt, denn Marcela ist eine derjenigen Schwestern, welche den Gast ihres Bruders nicht sehen sollen und gerade dadurch angestachelt werden, demselben nachzustellen.

„El secreto á voces" zeigt ebenfalls die Spuren der Einwirkung Tirso's, in der Figur der Herzogin Flerida von Parma. Diese liebt ihren Verwandten und Vasallen Federico. Da sie bemerkt, dass derselbe sein Herz anderweitig verschenkt hat, besticht sie seinen Diener als Kundschafter. Federico hält seine Liebe indessen so geheim, dass selbst dieser Diener den Namen der Angebeteten nicht zu erfahren vermag und auch die Pläne der Liebenden nur theilweise durch Spioniren ergründen kann. Was nun die Herzogin durch die Mittheilungen des Lakaien an Boden gewinnt, verliert sie durch den Umstand, dass sie gerade gegen die Geliebte Federico's (eine ihrer Hofdamen) keinen Argwohn hegt und dieselbe zu ihrer Vertrauten macht, ferner dadurch, dass die Liebenden eine Zeichensprache unter sich verabredet haben. Die Art derselben verdankt Calderon wohl auch einem Stücke Tirso's, der geistreichen Comödie „Amar por arte mayor". Wie vorauszusehen, halten indessen alle diese Listen nicht lange vor; die Liebenden beschliessen die Flucht, werden aber daran verhindert. Die Herzogin macht aus der Noth eine Tugend, spielt die Grossmüthige und reicht ihre Hand einem in Verkleidung an ihrem

Hofe weilenden ebenbürtigen Bewerber, dem Herzog Enrique von Mantua.

Einige Aehnlichkeit in der Intrigue zeigt das fein durchgeführte Lustspiel „NADIE FIE SU SECRETO“. Don Cesar, ein Günstling des Herzogs Alexander von Parma, liebt Doña Ana Castelví. Der Herzog wirft sein Auge auf die gleiche Dame und vertraut dies Don Arias, einem Freunde Don Cesar's an. Don Arias glaubt Cesar einen Dienst zu leisten, indem er den Herzog von dessen Liebe unterrichtet. Neid und Eifersucht veranlassen jedoch den Fürsten, diese Mittheilung, sowie die spätern Vertraulichkeiten Cesar's an Don Arias, zum beständigen Durchkreuzen der Pläne des Liebespaares zu benutzen. Als Cesar sich endlich entschliesst, offen um Doña Ana's Hand anzuhalten, will ihm der Herzog, der sich durch dieses Auskunftsmittel geschlagen fühlt, einen letzten Schrecken bereiten, dabei aber gleichzeitig den Grossmüthigen spielen. Er befiehlt deshalb dem Bruder Doña Ana's, die Hand seiner Schwester nicht zu vergeben, da er sie bereits einem hohen Edelmanne zugesagt habe, dessen Namen er bald offenbaren werde. Natürlich ist Cesar der Gemeinte. — Hartzenbusch sagt, das Stück scheine eine Refundicion des „BASTA CALLAR“ durch Moreto, dem es in irgendeiner Ausgabe auch zugeschrieben werde. Dies ist aber offenbar falsch, denn die Stücke haben fast gar keine Aehnlichkeit, und der Stil von „NADIE FIE SU SECRETO“ ist entschieden nicht derjenige Moreto's, sondern Calderon's.

„LA DAMA DUENDE“, ein ganz prächtiges Lustspiel, ist unter dem Titel „Dame Kobold“ dem deutschen Publikum wohlbekannt. Es genüge deshalb, hier daran zu erinnern, dass Don Juan de Toledo seinen Freund Don Manuel Enriquez in seinem Hause bewirthet, ohne ihm zu sagen, dass eine Schwester bei ihm wohnt; dass diese Schwester, Doña Angela, eine muthwillige junge Witwe, durch diese Absperrung angestachelt, mittels eines drehbaren Wandschranks in das Zimmer des Gastes eindringt, ihm während seiner Abwesenheit Billets unter das Kopfkissen legt, seine Koffer und Briefschaften durchwühlt, sich sogar zeigt und verschwindet, alles dies bei verschlossener Thür, sodass Don Manuel schliesslich glauben muss, ein Kobold treibe mit ihm sein Spiel; dass Doña Angela in ihrer Kühnheit schliesslich so

weit geht, den Gefoppten auf Umwegen in ihre Gemächer führen zu lassen, wo aber das schwanke Gebäude ihres Betrugs durch Ankunft ihres Bruders zusammenbricht und nur Don Manuel's Bereitschaft, ihr die Hand zu reichen, sie vor dem Dolch der spanischen Brüder rettet. Wer sich diese köstliche Intrigue durch das Gesagte wieder einigermaassen vor Augen führen kann, wird sich des hohen Genusses erinnern, den ihm dieselbe bereitete. Die Figur Doña Angela's erinnert an Marcela in „Casa con dos puertas", sowie an deren Tirso'sche Vorbilder. Auch ist der Einfall, die Taschenspielerstückchen mittels des drehbaren Wandschranks auszuführen, von den in Tirso's „Por el sótano y el torno" und „Los balcones de Madrid" angewandten ähnlichen Mittelchen nur wenig verschieden. Wie populär das Stück gewesen sein muss, erhellt aus den Anspielungen auf dasselbe in „El escondido y la tapada", „El encanto sin encanto", „El galan fantasma" und „Mañanas de Abril y Mayo". Dagegen lässt die Anspielung auf „La dama duende" in dem nach Hartzenbusch's Beweisgründen (*Comedias de Calderon*, IV, 668) einige Monate früher verfassten Stück „Casa con dos puertas" etc., vermuthen, dass Calderon eine schon vorhandene Komödie oder wenigstens einen sehr bekannten Stoff benutzt habe.

In „El escondido y la tapada" vertritt ein entlegenes Cabinet mit einer unbenutzten Treppe den Wandschrank der „Dama duende". Die Handlung ist verwickelter als die der genannten Komödie, aber bei weitem nicht so frisch und schlagfertig.

„El encanto sin encanto." Ein spanischer Edelmann rettet in Marseille einer französischen Dame das Leben, geräth aber dann unschuldigerweise in einen Streit, in welchem er das Unglück hat, seinen Gegner zu tödten. Er flüchtet zufällig in das Haus der von ihm Geretteten, welche ihn erkennt, ihn seiner Sicherheit halber in einen alten Thurm einsperren lässt und ihn dort wie „Dame Kobold" behandelt. Die geistreich verschlungene Handlung wird durch verschiedene, geschickt angebrachte Recapitulationen des Vorangegangenen höchst durchsichtig. Ausser an „La dama duende" erinnert das Stück auch an Tirso's „Amar por señas".

In „El galan fantasma“ ist ein unterirdischer Gang das Mittel, einem todt geglaubten Liebhaber Eingang in das Haus seiner Dame zu verschaffen. Die Entdeckung des Betrugs wird während einiger Zeit durch die Furcht der Hausbewohner vor dem vermeinten Gespenste hinausgeschoben.

„Mañanas de Abril y Mayo“ ist ein vortreffliches Lustspiel, in welchem nicht allein der Intrigue, sondern auch der Charakterzeichnung Rechnung getragen wird. Die kokette Doña Clara spielt ihrem Anbeter, einem ebenso eingebildeten als maliciösen Stutzer, Don Hipólito, den Streich, ihn im Park verschleiert anzulocken und dann, um unentdeckt zu bleiben, in das Haus einer Doña Ana de Lara zu flüchten. Hipólito folgt ihr zudringlicherweise nach, und da Doña Clara zufällig ihren Hut in Doña Ana's Hand gelassen hat, ausserdem ähnliche Kleider trägt, so glaubt Hipólito in letzterer seine Verhüllte erkannt zu haben. Die hieraus entstehenden Verwickelungen sind ebenso geistreich erfunden als ergötzlich dargestellt, und eine blühende Diction erhöht den Reiz des mit Recht beliebten Stücks.

Gehen wir zu einigen Comödien leichteren Schlages über.

„El hombre pobre todo es trazas“ ist köstlich erfunden. Don Diego Osorio, ein armer Edelmann, kommt nach Madrid und verliebt sich gleich in zwei Damen: in Doña Clara wegen ihres Vermögens, in Doña Beatriz wegen ihres Geistes und ihrer Schönheit. Doña Clara kennt ihn unter seinem wahren Namen, Doña Beatriz unter einem angenommenen. Kurze Zeit gelingt es ihm, durch grosse Schlauheit beide Damen zu täuschen, und selbst die Beweiskraft einer Confrontation vor beiden weiss er in unverschämtester Weise durch die Behauptung, er habe einen Doppelgänger, zu vernichten. Natürlich werden seine Schliche schliesslich doch aufgedeckt, worauf ihn beide Damen verschmähen.

„El astrólogo fingido“ verdient wegen seiner höchst belustigenden, gut erdachten Handlung die gleichen Lobsprüche wie „El hombre pobre“. — Don Diego erfährt durch die Schwatzhaftigkeit einer Zofe, dass die seine Huldigungen schroff zurückweisende Doña María einen versteckten Liebhaber begünstige. Kaum hat er dies in einem Augenblicke blinden Zorns Doña María vorgeworfen, als er vor

den Folgen seiner Unbedachtsamkeit erschrickt, und um die Zofe nicht blosszustellen, vorgibt, er habe das Gesagte einer von ihm aufgestellten astrologischen Figur entnommen. Sein geflissentlich verbreiteter Ruf als Astrologe zieht eine Reihe der ergötzlichsten Verwickelungen nach sich, welche natürlich mit seiner vollständigen Entlarvung endigen.

„El maestro de danzar" erhält trotz seines anderweitig aufregenden Inhalts, einen possenhaften Anstrich durch die Fiction des ersten Liebhabers, seiner Angebeteten Tanzstunde zu ertheilen. Das Stück ist Mittelgut; die Grundidee fand Calderon in Lope de Vega's gleichbetiteltem Lustspiel.

„La señora y la criada" basirt auf dem ebenfalls etwas possenhaften Einfall, dass eine bäurische Dienerin in den Kleidern ihrer Herrin, einer Prinzessin von Mantua, für letztere gehalten und danach behandelt wird. Die Intrigue ist lebhaft, die Komik oft ganz vortrefflich.

Eine Figuron-Comödie ist:

„Guárdate del agua mansa". Dieselbe illustrirt die Redensart „Stille Wasser sind tief", und führt die beliebte Figur des ungeschliffenen asturianischen Hidalgos vor. — Ein reicher Amerikaner, Don Alonso, lässt sich mit seinen Töchtern Clara und Eugenia in Madrid nieder. Clara ist ruhigen, Eugenia freien Temperaments. Letztere hat zwei Anbeter, Don Juan und Don Pedro, welche der Zufall in die Don Alonso's Haus gegenüberliegende Wohnung ihres beiderseitigen Freundes Don Felix, eines unverbesserlichen Junggesellen, führt. Eugenia erhält einen dritten Liebhaber in der Person ihres asturianischen Vetters Don Toribio de Quadradillos, des bekannten Comödien-Montañés. Aber die Hauptrolle übernimmt die sittsame Clara, welche, durch die Triumphe ihrer Schwester zum Neid angestachelt, sich mit Felix in eine Liebesintrigue einlässt, welche nach mehrfachen Zwischenfällen zur Vermählung führt. Eugenia reicht Don Juan die Hand, während der ungehobelte Gebirgssohn unbeweibt in seine Heimat zurückkehrt. Das Stück ist in seiner Art ganz vortrefflich. In dasselbe eingeschaltet findet sich eine Erzählung des Einzugs der Königin Marianne, der zweiten Gemahlin Philipp's IV., in Madrid.

Ausser den bisher besprochenen Stücken, welche von Calderon's Freund, Don Juan de Vera Tassis y Villaroel in

neun Bänden veröffentlicht worden sind, beabsichtigte letzterer, in einem zehnten Bande zwölf weitere Dramen des grossen Dichters in den Druck zu geben. Dieser leider nicht zur Veröffentlichung gelangte Band sollte enthalten:

El acaso y el error.
El carro del cielo.
La Celestina.
Certámen de amor y celos.
El condenado de amor.
Los desagravios de María.
Don Quijote de la Mancha.
San Francisco de Borja.
El triunfo de la Cruz.
La vírgen de la Almudena, I & II parte.
La vírgen de los Remedios.
La vírgen de Madrid.

Von diesen Dramen scheinen „El carro del cielo“ (von Calderon in seinem dreizehnten Jahre verfasst), „La Celestina“, „Certámen de amor y celos“, „Don Quijote de la Mancha“, „El triunfo de la Cruz“ und „La vírgen de Madrid“ nie gedruckt worden zu sein, während „Nuestra Señora de los Remedios“, „Nuestra Señora de la Almudena“, „San Francisco de Borja“ und „El acaso y el error“ sich in dem Fajardo'schen Katalog in der Nationalbibliothek zu Madrid (1716 compilirt), und was noch beweiskräftiger ist, in dem Verkaufskatalog der Erben des Buchhändlers Francisco Medel de Castillo (von 1735) vorfinden, also entweder in Drucken oder leicht zugänglichen Handschriften noch 1735 vorhanden waren. Den Bemühungen Hartzenbusch's ist es gelungen, „El acaso y el error“ und „El condenado de amor“ in Manuscripten aufzufinden, und er hat diese Dramen durch Abdruck in der Rivadenayra-Bibliothek dem literarischen Publikum in dankenswerther Weise zugänglich gemacht.

„El acaso y el error“ ist ein Stück, welches dem Lustspiel „La señora y la criada“ offenbar zum Vorbild gedient hat. Wie schon Hartzenbusch vermuthet, mag dasselbe das Werk dreier Dichter sein, und wenn wir in dieser berechtigten Hypothese noch etwas weiter gehen dürfen, so möchten wir den zweiten Act als das Eigenthum unsers Calderon in Anspruch nehmen. Im übrigen ist die Ueber-

arbeitung Calderon's in „La señora y la criada" merkwürdigerweise nur in technischer und sprachlicher Beziehung eine Verbesserung zu nennen, denn die Handlung von „El acaso y el error" ist durch die ausgesprochenere Mithandlung Fisberto's und die durch das Porträt Diana's entstehenden Verwickelungen bedeutend interessanter. Die Motivirungen in „La señora y la criada" beruhen auf gezwungenen und doch bis zur Abgedroschenheit oft angewandten Bühnenerfindungen und lassen das Gefühl zurück, als sei Calderon hier im Suchen nach Veränderungen nicht von seinem gewöhnlich so zuverlässigen Künstlerverstande geleitet worden.

„El condenado de amor" ist ein mythologisches Festspiel von geringer Bedeutung. Der magere Inhalt desselben lässt sich mit wenigen Worten angeben. Atys bewirbt sich um die Liebe Vesta's, erlangt sie, verliebt sich aber bald darauf in die schöne Ismene. Vesta stellt letzterer nach, aber diese wird als schuldlos von Venus zu sich genommen, während Atys von Amor verurtheilt wird, ruhelos unter den Thieren des Feldes umherzuschweifen. Hartzenbusch, welcher das Stück nach einer ziemlich modernen Handschrift abgedruckt hat, bezweifelt Calderon's Autorschaft wegen verschiedener uncalderonischer Ausdrücke. Letzteres zugegeben, ist aber lediglich daraus zu schliessen, dass ein moderner Ueberarbeiter das Stück etwas retouchirt hat, denn es finden sich auch specifisch Calderon'sche Wendungen wie:

Pues apénas llega, cuando
— ay Atis — á penas llega etc.

und die ganze Diction ist bis auf Weniges diejenige unsers Dichters. Das ausdrückliche Zeugniss des Vera Tassis wird demnach kaum angezweifelt werden können.

Das Drama „Los desagravios de María" war jedenfalls gedruckt, da es in dem „*Indice expurgatorio*" von 1707 verboten wurde. Es ist jetzt verschollen, wahrscheinlich infolge dieses Verbots.

Was „San Francisco de Borja" anlangt, so scheint das Stück Calderon's verloren gegangen zu sein. Im 42. Bande der „*Escogidas*" findet sich jedoch ein Drama gleichen Titels, welches dorten dem Melchor Fernandez de Leon, von Hartzen-

busch und Faustino Arévalo (angezogen bei Gallardo: „Ensayo de una bibl. esp.", Bd. I, Col. 274) aber dem Jesuitenpater Fomperosa zugeschrieben wird und offenbar eine Ueberarbeitung des Calderon'schen ist. Nicht allein enthält dasselbe lange Stellen, welche wie wörtliche Herübernahmen aus Calderon's Originalstück klingen, sondern der Dichter legt auch am Anfange seines Dramas der „Tugend" folgende Worte in den Mund:

Y habiendo una docta pluma (d. i. wohl Calderon)
en este mismo argumento
con pincel armonioso
y colorido discreto,
corrido tan bien, que nadie
pasará ya de bosquejo,
es menester que de tí (die hier angeredete Person ist die „Zeit")
y dél, por breve compendio,
se tome lo que escribió etc.

Da das einzige, den gleichen Heiligen behandelnde Drama „El fénix de España, San Francisco de Borja" des Jesuitenpaters Calleja durchaus verschiedene Situationen vorführt, so muss gefolgert werden:

1) dass der von Fomperosa eingestandenermaassen nachgeahmte Dichter nicht Calleja, sondern Calderon ist, was ausserdem daraus hervorgeht, dass Fomperosa's und Calleja's Stücke zur gleichen Gelegenheit, der Canonisation des Titelheiligen, am 10. und 11. August 1671 aufgeführt wurden.

2) dass das Stück Calleja's ein selbständiges und nicht, wie oft vermuthet, eine Ueberarbeitung des Calderon'schen ist, was bei Besprechung Calleja's des weitern beleuchtet werden soll.

Dürfen wir nun nach der Bearbeitung Fomperosa's auf das Original unsers Calderon schliessen, so haben wir keine Ursache, den Verlust des letztern allzu lebhaft zu bedauern. Von den grossen Situationen in „El gran príncipe de Fez", „El príncipe constante" u. a. findet sich keine Spur, und die eingeführten allegorischen Personen der „Tugend" und der „Zeit" können diesen Mangel nicht ersetzen. Soweit es das Medium einer Ueberarbeitung erkennen lässt, muss das Original ein Heiligenstück ziemlich gewöhnlicher Art gewesen sein.

Einige Bemerkungen drängen sich hier naturgemäss auf. Calderon hat 1680 auf Wunsch des Herzogs von Veragua

eine Liste der von ihm verfassten Dramen aufgestellt, welche 111 Stücke umfasst, während Vera Tassis deren 122 verzeichnet. Diese bei Vera Tassis überschüssigen Titel sind:

Las cadenas del demonio.
Céfalo y Pocris (Burlesca).
El condenado de amor.
Los desagravios de María.
La exaltacion de la cruz.
Nadie fie su secreto.
El sacrificio de Efigenia.
La señora y la criada.
La sibila del Oriente.
La vírgen de Madrid.
Las tres justicias en una.

Hartzenbusch hat den vergeblichen Versuch gemacht, dem Katalog Calderon's, des damals 80jährigen Greises, der seit seiner Priesterweihe mit Verachtung auf seine Dramen herabsah, unbedingte Beweiskraft zu vindiciren. Abgesehen davon, dass kein Kritiker es wagen wird, die Stücke „La exaltacion de la Cruz", „Nadie fie su secreto" u. s. w. aus innern Gründen unserm Calderon abzusprechen und dass Vera Tassis in der Vorrede zum ersten Bande der Comödien ausdrücklich versichert, er habe sämmtliche in seiner Liste verzeichnete Stücke von Calderon's eigener Hand contrasignirt oder mit dessen Aufschrift („*rubricado*" heisst beides) gesehen, so legt die Nichterwähnung von „La señora y la criada" in der Calderon'schen Liste, eine so praktikable Bresche in Hartzenbusch's Behauptung, dass auch die übrigen Punkte seiner Festung unhaltbar werden. In der Vorrede zum fünften Bande von Calderon's Comödien sagt nämlich Vera Tassis Folgendes: „Er (Calderon) entschloss sich endlich auf mein inständiges Bitten, die nachgesuchte Erlaubniss zu gewähren, sie (seine Comödien) in die Presse zu geben und die Druckbogen durchzusehen. Dies ist für mich ein Stolz, welchen mir alle diejenigen, die sich als seine besten Freunde rühmen, nicht usurpiren können, denn sie mögen sich eines bessern belehren, indem sie sehen, dass ich angefangen habe, das mir Gewährte bei den zwei Comödien zu benutzen, welche ich in dem 46. Bande der «*Varios*» (d. i. die grosse Sammlung der «*Comedias nuevas escogidas*») veröffentlicht habe" u. s. w. Nun ist eine dieser Comödien die in Calderon's Liste nicht aufgeführte „La señora y la criada", und da sie nach diesem conclusiven Zeugniss zweifellos Calderon's Eigenthum ist, so kann die Correctheit seines Katalogs auch in andern Punkten nicht als „unbe-

dingt" betrachtet werden. Merkwürdigerweise findet sich in Calderon's Liste die Vorarbeit zu „La señora y la criada", die Comödie „El acaso y el error", und die Wahrscheinlichkeit ist, dass der alte Mann statt des Titels seiner Umarbeitung, aus Gedächtnissschwäche den Titel der Vorarbeit setzte.

Hierbei verdient noch Erwähnung, dass das ebenfalls von Calderon vergessene, von Vera Tassis aufgeführte Drama „El sacrificio de Efigenia" uns wahrscheinlich — allerdings in stark veränderter Weise — durch eine Ueberarbeitung gleichen Titels von Trigueros erhalten ist. Der Stoff ist derjenige der classischen Dichtung unsers Goethe: „Iphigenie auf Tauris", sticht aber in der Behandlung sehr unvortheilhaft gegen den deutschen Altmeister ab. In der spanischen „Efigenia" ist Thoas ein barbarischer Usurpator, Iphigenie eine ganz gewöhnliche Figur, und sämmtlichen Personen geht der Adel der Gesinnung ab, welcher Goethe's Drama zum Kunstwerk ersten Ranges erhebt. Eine Vergleichung beider Stücke ist im übrigen sehr interessant.

Wir haben oben beiläufig erwähnt, dass Calderon, besonders in seinem spätern Lebensalter (denn der von Vera Tassis in seiner Calderon-Biographie erwähnte „Tratado en defensa de la Comedia" rührt ohne Zweifel aus der Zeit vor des Dichters Priesterweihe her), mit Verachtung auf seine Comödien herabsah. Wir haben hierfür das Zeugniss des Vera Tassis, aber noch bestimmter spricht sich ein anderer Freund Calderon's, Don Gaspar Agustin de Lara, in einem schwülstigen, panegyrischen Werke „*Obelisco fúnebre, pirámide funesto á la inmortal memoria de Don Pedro Calderon de la Barca*" (Madrid 1684) aus. Er sagt, dass Don Pedro nie eine seiner Comödien in den Druck gegeben habe und dass die veröffentlichten wider seinen Willen gedruckt seien. Hierauf macht er einen Ausfall auf Vera Tassis, welcher (im Vorwort zu seiner Ausgabe des fünften Bandes der Comödien Calderon's) behaupte, „sie von den unzähligen Fehlern, mit welchen sie gedruckt und abgeschrieben sind, befreit zu haben", „eine Sache", meint Lara, „welche grossen Lobes werth sei, wenn sie im Bereiche der Möglichkeit läge". Wie es mit dem letztern Theile dieser Behauptungen aussieht, soll der Leser weiter unten erfahren; was

aber den erstern Theil derselben betrifft, welchem sogar von ernsthaften Kritikern eine unverdiente Würdigung zutheil geworden ist, so lässt sich, besonders für die frühern Ausgaben der Dramen Calderon's, leicht nachweisen, dass Lara den Bogen bedeutend überspannt hat. So ist es von vornherein schwer zu glauben, dass die Veröffentlichung des ersten und zweiten Bandes der Comödien unsers Dichters (in erster Auflage 1636, bezw. 1637) durch seinen Bruder, Don José Calderon de la Barca, gegen seinen Willen stattgefunden haben sollte. Noch conclusiver ist das Zeugniss des vierten Bandes. Für diesen wurde das Druckprivilegium direct unserm Don Pedro ertheilt, welcher eine Vorrede in Form einer Widmung dazu schrieb. Da er in diesem Schriftstück erklärt, er habe das gedruckte Buch in der Hand gehabt, so darf die Authenticität des Textes — abgesehen von gewöhnlichen Druckfehlern — als zweifellos angesehen werden. — Die gleiche Behauptung ist für Calderon's zwei Dramen im 46. Bande der „*Escogidas*": „LAS ARMAS DE LA HERMOSURA" und „LA SEÑORA Y LA CRIADA" gerechtfertigt, da Calderon dieselben, nach der bestimmten, weiter oben schon ausführlich citirten Angabe des Vera Tassis, selbst durchgesehen hat. Schliesslich darf noch erwähnt werden, dass eigene Durchsicht bei den Werken der altspanischen Dramatiker entschieden nicht einen fehlerlosen Text bedeutet, denn die Verstümmelungen in den von Lope de Vega, G. de Castro und Alarcon selbst veröffentlichten Comödienbänden sind kaum geringer, als die in vielen andern, ohne Zuziehung des Autors bewerkstelligten Publicationen.

Ehe wir den Gegenstand verlassen, soll hier noch kurz angegeben werden, welches Resultat die Vergleichung eines Calderon'schen Dramas, das vor der Veröffentlichung der ersten Ausgabe des ersten Bandes seiner Comödien (also vor 1636 und jedenfalls ohne sein Zuthun) gedruckt wurde, mit dem viel spätern Druck des Vera Tassis ergibt. Eine solche Vergleichung wird gleichzeitig darthun, bis zu welchem Grade die Behauptung des Vera Tassis, „die Comödien von den unzähligen Fehlern, mit welchen sie gedruckt und abgeschrieben sind, befreit zu haben", gerechtfertigt ist. Wir wählen hierzu das in der „*Parte 28 de comedias de varios autores*, Huesca 1634" unter dem Namen des Lope de Vega veröffentlichte Drama

„La industria contra el poder", welches Vera Tassis irrthümlicherweise in seiner Liste der dem Calderon fälschlich zugeschriebenen Stücke aufführt, aber trotzdem unter dem Titel „Amor, honor y poder" im zweiten Bande seiner eigenen Ausgabe abgedruckt hat. Die Gegeneinanderhaltung ergibt im ganzen nur wenig bedeutende Abweichungen, und ziehen wir leicht corrigirbare Druckfehler ab, so möchten wir beinahe die alte Ausgabe vorziehen. In dieser fehlt z. B. im ersten Act die ebenso gemeine als wenig witzige Rede des Graciosos Tosco, in welcher er dem König die schöne Estela in wenig appetitlicher Weise beschreibt (Seite 432 der Vera Tassis'schen Ausgabe). Da dieselbe kaum von Calderon herrühren kann und wir ebensowenig annehmen dürfen, Vera Tassis habe sich selbst diese Einschaltung erlaubt, so bleibt nur die Vermuthung übrig, er habe keineswegs ein Autograph Calderon's, sondern ein Bühnenmanuscript benutzt, in welches ein Schauspieler die betreffende Stelle eingeschaltet habe. Wie es aber mit Vera Tassis' sogenannten Verbesserungen aussieht, dürften zwei Beispiele dem Leser veranschaulichen:

Alter Druck von 1634.	Vera Tassis.
I. Act. *Enrico á la Infanta:*	
Para que tú fueses, cuando	*para que tú fueses, cuando*
le oprimieses las espaldas,	*le oprimieras las espaldas,*
Europa de Inglaterra,	*Europa de Inglaterra,*
y él fuese el toro de España.	*y él el caballo de España.*

Was soll hier „*caballo*" statt „*toro*"? Dass Jupiter Europa in der Gestalt eines Stiers, nicht in derjenigen eines Pferdes entführt haben sollte, musste der cultistische Vera Tassis doch wissen.

Alter Druck.	Vera Tassis.
Erste Verse des zweiten Acts.	
Teobaldo.	
La esperanza en el amor	*La esperanza en el amor*
es un dorado veneno,	*es un dorado veneno,*
puñal, de hermosura lleno,	*puñal, de hermosuras lleno,*
que agrada, y mata el rigor.	*que hiere y mata en rigor.*

Lassen wir das „*hermosuras*" des Vera Tassis als muthmaasslichen Druckfehler beiseite, so ist das „*agrada*" der alten Ausgabe offenbar richtig, denn es führt einfach den Gegensatz zwischen dem gefälligen Aussehen und der inner-

lichen Gefährlichkeit der genannten Dinge zu Ende, während „*hiere y mata*“ einfach nur auf die innere Gefährlichkeit geht und den wirkungsvollen Gegensatz gänzlich beseitigt. Dies ist keine Verbesserung, sondern eine Verballhornung.

Dagegen hat Vera Tassis den oben erwähnten authentischsten Band der Comödien Calderon's, den vierten (Madrid 1672), nahezu buchstäblich abgedruckt.

Als Resultat dieser Betrachtungen ergibt sich, dass, wie bei allen derartigen literarischen Zänkereien alten und neuen Datums, „das Geschrei grösser ist als die Wolle“. Wir dürfen uns deshalb auch hier damit trösten, dass die unsterblichen Werke unsers Calderon im grossen und ganzen das Gepräge der Echtheit an sich tragen. Der weniger eingeweihte Literaturfreund hüte sich vor der Beeinflussung durch eine kleinliche Kritik, welche — um einen haarspaltenden Scharfsinn zu zeigen — ihm das ebenso nutzlose als unbehagliche Gefühl der Unsicherheit in Betreff des wahren Textes grosser Dichterwerke aufdrängt und ihm hierdurch deren Genuss verkümmert. Wenn wir uns auf Erden nur an ganz Vollkommenem erfreuen wollten, so wäre es schlimm um unsere Kunstgenüsse bestellt.

Mit Francisco de Rojas, Mira de Amescua, Montalvan, Don Antonio Coello, Luis Velez de Guevara, Don Gerónimo Cáncer, Don Antonio de Solís und Don Juan de Zabaleta verfasste unser Calderon eine kleine Anzahl Comödien, von welchen die hauptsächlichsten in dem später folgenden Abschnitt über die gemeinschaftlichen Dramen mehrerer Autoren kurz erwähnt werden sollen.

Dass Calderon eine grosse Anzahl Comödien zugeschrieben wurde, welche er nicht verfasst hat, ist bei der Berühmtheit seines Namens und der Gewissenlosigkeit der damaligen Buchdrucker nicht zu verwundern. Er selbst zählt in der Vorrede zum vierten Bande seiner Comödien deren eine Anzahl auf, und Vera Tassis gibt eine vollständigere Liste im fünften Bande der gleichen Sammlung. Wir heben als die berühmtesten heraus: „El rey abajo, ninguno“ von Rojas, „El tejedor de Segovia“ von Alarcon, „El castigo del penséque“ von Tirso, „Si el caballo vos han muerto“ von Luis Velez. Der Drucker eines nicht verdienstlosen Stücks „El escándalo de Grecia contra las Santas

IMÁGENES", welches von Calderon selbst in seiner Liste zurückgewiesen wird, geht sogar so weit, in den letzten Versen desselben „Don Pedro Calderon" um Vergebung der Mängel bitten zu lassen.

Der Vollständigkeit halber soll noch erwähnt werden, dass sich unser Dichter auch in Entremeses, Jácaras, Mogigangas (ein vortreffliches Stück dieser Art ist „LA MUERTE") und derartigen kleinern Compositionen mit Glück versucht hat. Was uns jetzt noch zu besprechen erübrigt, sind die Autos, Compositionen, mit welchen Calderon grossartige Erfolge erzielt und alle seine dramatischen Nebenbuhler in tiefen Schatten gestellt hat.

Wie bekannt, sind diese Autos Fronleichnamsspiele, welche während eines Monats ausschliesslich aufgeführt wurden. Calderon hat nach dem Zeugniss des Vera Tassis deren etwa 100 verfasst, wovon 72 in der Sammlung von sechs Bänden (Madrid 1717 und 1750) abgedruckt sind. Ein einziger Band, zwölf Autos enthaltend, erschien zu des Dichters Lebzeiten, von ihm selbst herausgegeben, 1677, und wurde zweimal wiedergedruckt, 1690 und 1715. Die übrigen ruhten in den Archiven der Stadt Madrid, bis letztere 1716 aus Geldnoth ihr Verlagsrecht für 300 Dublonen an Juan de Ezquerra und Don Pedro de Pando y Mier abtrat. Vielleicht mag zu dieser Veräusserung auch der Umstand beigetragen haben, dass kurz vorher ein Peruaner, Don Isidro de Haro, welcher durch Kauf einen Marquistitel erworben hatte, nahezu sämmtliche dieser Autos nach Copien derselben unrechtmässigerweise hatte drucken lassen, um sie in Amerika zu verkaufen. Diese Ausgabe bezeichnet der Bibliograph Fajardo als „perversa". Nimmt man dies in moralischem Sinne als „gottlose", so hat er in seiner sittlichen Entrüstung vollkommen Recht, hat er jedoch damit sagen wollen, der Text sei ein „verderbter", so muss dieser Behauptung in gewissem Sinne entgegengetreten werden. Der Verfasser hat das Glück gehabt, 20 Autos dieser ungemein seltenen Ausgabe zu erwerben und kann nach genauer Vergleichung mehrerer derselben mit der rechtmässigen Ausgabe von 1717 bezeugen, dass die Copien, von welchen beide Drucke genommen wurden, allerdings verschieden waren, dass aber die unrechtmässige Ausgabe manchmal unzweifelhaft richtigere Lesarten hat als die rechtmässige. Es

kann also die letztere ebenfalls nicht von den Originalen des Dichters abgedruckt sein, was zum Ueberfluss durch die ausdrückliche Erklärung Fajardo's bestätigt wird, dass er bei einer Revision der Autos in den madrider Archiven im Jahre 1707 nicht ein einziges derselben mehr in der Handschrift Calderon's aufgefunden habe. Dieser Umstand erklärt sich dadurch, dass die Originale, welche behufs Anfertigung von Bühnenabschriften öfters hergeliehen werden mussten, durch die Fahrlässigkeit von Theaterdirectoren oder Copisten nach und nach verloren gingen und durch Copien ersetzt wurden. Hieraus folgt, dass einem etwaigen Neudrucke der Autos eine Vergleichung und Combination der rechtmässigen mit der unrechtmässigen Ausgabe zu Grunde gelegt werden müsste.

Gehen wir von diesen einleitenden bibliographischen Bemerkungen zu den Autos selbst über, so finden wir, dass dieselben, der äussern Form nach, von einer Loa eingeleitet, zu einer meistentheils symbolischen Handlung ohne Acteeintheilung übergehen und in der Regel mit der Ausstellung des heiligen Abendmahls schliessen. Die Loa der Autos von Calderon ist indessen in vielen Fällen nicht von ihm selbst verfasst und bildet demnach, wie die unvermeidlichen Entremeses, einen unabhängigen Theil der Composition. Dieselbe weist indessen gewöhnlich auf die Haupthandlung hin und leitet dieselbe ein. In Loa wie in Haupthandlung spielen die allegorischen Personen eine überwiegende, meistentheils sogar ausschliessliche Rolle, nicht in letzter Linie der Teufel oder Dämon, welcher allerdings den strenggläubigen Zuhörern Calderon's mehr den Eindruck einer wirklichen, als einer allegorischen Person gemacht haben wird. Ueberhaupt muss man sich vorstellen, dass die beim Lesen schattenhaft erscheinenden Figuren des Verstandes, der Thorheit, der Schuld u. s. w. wohl stets in einem conventionellen Costüme erschienen und durch die oftmalige Darstellung zu stehenden Masken wurden, über deren Bedeutung sich jeder Mosquetero klar war. Nimmt man dazu das Schauwerk, die possenhaften Entremeses, Musik, Gesang und Tänze, so wird man begreifen, wie diese auf den ersten Blick so undramatischen, didaktischen Compositionen dem verwöhnten spanischen Publikum während eines ganzen Monats die Comödie ersetzen

konnten. Selbst der Gracioso treibt im Gewande einer allegorischen Figur in vielen Autos seine Spässe, und in „El cubo de la Almudena" tritt sogar ein radebrechender Maure auf, welcher sich zum Ueberfluss auch als Trunkenbold auf offener Scene zeigt.

Die Aufführung der Autos fand meistens im Freien, hie und da auch in Kirchen und Klöstern statt. Eine Bühne wurde aufgeschlagen, welche von vier grossen Wagen umgeben war. Von diesen aus betraten die Schauspieler die Bühne, aber auch auf den Wagen selbst ging oft ein Theil der Handlung vor sich. In der Regel war auf jedem derselben eine verschiedene Decoration, z. B. auf dem ersten ein Thurm, auf dem zweiten eine Felsengruppe, auf dem dritten ein Garten u. s. w. aufgestellt. Die Decoration wurde durch Oeffnen des Wagens sichtbar, durch Schliessen desselben verdeckt. Auch wurde durch Drehen der Wagen eine Decorationsveränderung hervorgebracht, was deutlich aus zeitgenössischen Bühnenweisungen erhellt. So heisst es in Calderon's „No hay instante sin milagro": „*Vuelve el carro que fué de retrete, convertido en gruta*", ferner „*Vuelve el carro que fué monte, convertido en jardin*" u. s. w. Bei Schluss der Vorstellung wurden die Wagen ganz geschlossen und eventuell fortgefahren. Wer sich über weitere Einzelheiten dieser Bühnenmaschinerie unterrichten will, findet einen interessanten Beitrag hierzu in Calderon's „*Memoria del teatro y apariencias precisas*" vor dem Auto „El socorro general". Hier mag noch kurz erwähnt werden, dass in „La torre de Babilonia" die Arche Noah's sichtbar wird, welche so viele Thiere und Vögel „als möglich" (wie es in der Bühnenweisung heisst) entleert, und dass im gleichen Stücke Nimrod in Begleitung von vier auf Kamelen reitenden Riesen erscheint, welche letztern mit „zuccos" (wohl von Soccus abgeleitet), einer Art hoher Schuhe, auftreten, um sie grösser erscheinen zu machen.

Sehen wir uns nun die Autos Calderon's nach ihrem Inhalt an, so fallen uns in erster Linie diejenigen Stücke in die Augen, welche die Titel einiger seiner Comödien tragen. Hierzu gehören:

„El pintor de su deshonra". — Gott als „Maler" schafft die „menschliche Natur"; diese wird von Lucifer zu

dem Apfelbisse verleitet und von der „Schuld“ entführt. Die „Welt“ verliebt sich in die Natur und beauftragt den Maler, sie heimlich zu porträtiren; dieser tödtet Lucifer und die Schuld, begnadigt aber die Natur. Dieses Auto hat dem Drama nur wenige Züge entnommen und ist, wie man schon aus der gegebenen kurzen Inhaltsangabe sieht, durchaus nicht sehr philosophisch gedacht; es ist eins der schwächern Stücke seiner Art.

Nicht viel besser ist „El Jardin de Falerina“. Es stellt dar, wie der Mensch von der Schuld in einen Zaubergarten geführt wird, in welchem ihn die Laster bestricken und dann in eine Bildsäule verwandeln. Aus dieser Verzauberung wird er durch Christus unter dem Namen „Phöbus“ mit Hülfe der „göttlichen Gnade“ befreit.

„La vida es Sueño“ ist eine wahrhaft philosophische Schöpfung, reicht aber natürlich in dramatischer Lebendigkeit bei weitem nicht an das gleichnamige Schauspiel des Dichters heran. Segismundo ist hier der Mensch, welcher von Gottes Allmacht („el poder“) aus dunkler Höhle probeweise zum Fürsten der Erde erhoben wird. Wie Segismundo, misbraucht er seine neue Gewalt, wirft seinen Verstand (wie sein Vorbild den widersprechenden Höfling) aus dem Fenster, ergibt sich durch den Apfelbiss der Sünde und wird alsdann wieder in seinen frühern Zustand versetzt. Christus, durch das Wissen („el saber“) allegorisirt, bemitleidet ihn, befreit ihn von seinen Ketten, legt dieselben selbst an, und wird in diesem Zustande von Lucifer und der Finsterniss zu ermorden versucht. Die Attentäter werden jedoch durch ein Erdbeben zu seinen Füssen geschleudert, und um die dem Menschen erwiesene Wohlthat zu verewigen, bringen die vier Elemente die Bestandtheile des heiligen Abendmahls zusammen. Welcher Unterschied — trotz vieler Schönheiten des Autos — zwischen der lebendigen Darstellung eines philosophischen Gedankens durch das farbenprächtige, unfühlbar lehrende Drama und der ostentativ didaktischen Tendenzdichtung des Autos liegt, kann schon nach Obengesagtem empfunden werden.

In „Lo que va del hombre á Dios“ wird ein ähnlicher Stoff behandelt; die Allegorie ist geistreich ausgedacht und bis ins Kleinste ausgeführt.

„Los encantos de la culpa“ folgt dem Drama „El mayor encanto amor“. Ulysses ist hier der „Mensch“, Circe die „Schuld“, Iris die „Busse“ u. s. w. Wie bei „La vida es Sueño“ zeigt auch hier eine Vergleichung beider Stücke, dass das Auto trotz dialektischer und poetischer Schönheiten, einer durchaus verfehlten dramatischen Form angehört.

Aus der biblischen Geschichte sind: „El árbol del mejor fruto“, ein schönes Auto, welches der „Sibila del Oriente“ folgt; ferner „¿Quién hallará mujer fuerte?“ (Deborah und Jahel), „La primer flor del Carmelo“ (Abigail und Nabal), „Sueños hay que verdades son“ (Joseph und seine Brüder) u. a.

Der allgemeinen Geschichte sind entnommen: „El lirio y la azucena“ (Chlodwig von Frankreich und Rudolf von Habsburg), „El segundo blason de Austria“ (Kaiser Maximilian's Verstieg an der Martinswand), „El santo rey Fernando“ in zwei Theilen, von welchen der erste fast ausschliesslich allegorisch, der zweite — die Einnahme von Sevilla durch Ferdinand III. behandelnd — fast ganz historisch gehalten ist; ferner „La devocion de la misa“, ein Stück, welches den bekannten legendenhaften Stoff der Vertretung eines Messe hörenden Soldaten in der Schlacht durch einen Engel behandelt.

Hinweisung auf mythologische Stoffe enthalten „Andrómeda y Perseo“, „Psíquis y Cupido“, das prächtige Stück „El divino Orfeo“ u. a.

Von den Autos allgemeinern Inhalts sollen folgende wegen charakteristischer Ideen erwähnt werden. „El nuevo palacio del Retiro“ ist eine allegorische Vermengung des genannten neuen Palastes mit dem Neuen Testament, sowie der Errichter der beiden, König Philipp's IV. mit Christus. Dass in dieser Parallele eine Gotteslästerung gefunden werden kann, scheint weder der Dichter, noch die Censur gefühlt zu haben. — „El gran teatro del mundo.“ Der Schauspieldirector (Gott) will zu seiner eigenen Ehre eine Comödie aufführen und vertheilt die Rollen an den König, die Klugheit, die Schönheit, den Reichen, den Armen, den Landmann und ein Kind. Nachdem diese ihre Rollen ausgespielt, verlangt erst die Welt alles, was sie besessen, dann der Director

Rechenschaft über ihre Thätigkeit, und theilt hierauf Lohn und Strafe aus. Das Stück ist in der Ausführung recht gelungen. — „A Dios por razon de estado.“ Der Geist („Ingenio“) sucht den unbekannten Gott, conferirt mit dem Heidenthum, dem Atheismus, dem Islam, dem Judenthum und dem heiligen Paulus und findet heraus, dass das Christenthum schon aus „razon de estado“ (politischen Gründen) die richtige Religion sei.

Nachdem wir durch Obiges auf die grosse Mannichfaltigkeit der Autostoffe Calderon's hingewiesen haben, soll jetzt eine Analyse des Autos „El pleito matrimonial“ gegeben werden, welche als Schema für die Behandlung dieser dramatischen Abart seitens Calderon's gelten darf.

Die Schuld und der Tod verabreden sich, die widerwillig eingegangene Ehe des Körpers und der Seele zu trüben; die Schuld soll die Seele, der Tod den Körper verderben. Bei den ersten Schritten, welche die neuen Gatten thun, fallen sie in die Arme ihrer Feinde, d. i. die Seele erhält Theil an der Erbsünde, und die Geburt des Körpers ist der erste Schritt zum Tode. Die fünf Sinne, das Gedächtniss, der Wille und der Verstand stellen sich jetzt ein, aber die Schuld pocht darauf, dass ihr die Seele schon in die Arme gefallen sei. Diese indessen reinigt sich durch eine Waschung (die Taufe), worauf sich die Schuld mit der Drohung zurückzieht, an die Stelle der abgewaschenen Erbsünde die actuelle Sünde zu setzen. Der Tod stösst ebenfalls seine Drohungen aus und flösst Körper und Seele, sowie deren Tochter, dem Leben, grosse Furcht ein. Der Gedanke an das heilige Abendmahl beruhigt alsdann alle Drei, aber der Wille stellt diese Andachtsübung als blosse Gewohnheit hin und verbündet sich mit der Schuld. Darauf veranlasst er den Körper, den Tisch des Herrn zu verlassen und sich weltlichen Vergnügungen hinzugeben, was die Seele so schmerzt, dass sie sich von dem sinnlichen Genossen gerichtlich scheiden lassen will. Da jedoch infolge dessen ihre Tochter, das Leben, in Ohnmacht sinkt, besinnt sie sich wieder eines andern. Nun schmeicheln die Sinne dem Körper, und der Verstand sucht ein Mittel, dieser Verführung entgegenzuwirken, als der Tod mit schwarzverschleiertem Angesicht eintritt. In seiner Begleitung befindet sich der Schlaf, welcher sowohl Körper als Seele in

Schlummer versenkt. Während dieses Zustandes will ihnen die Schuld lebensfreudige Bilder, der Tod heilsam-furchtbare Gedanken vorführen. Ueber den Körper siegt die Verführung, aber nicht über die Seele, welche jetzt thatsächlich den Scheidungsprocess beantragt. Der Tod löscht in dessen Verlauf die Lebensfackel des Körpers aus, welcher jedoch im letzten Augenblicke sich an den Verstand klammert und Vergebung seiner Sünden erfleht. Nun verlassen ihn Sinne, Gedächtniss, Verstand und Wille. Die Seele will zum bessern Leben eingehen, die Schuld tritt ihr in den Weg, aber das Anrufen des heiligen Abendmahls verhilft ihr zu der ersehnten Ruhestätte. Jetzt zeigt sich auch der Körper in Erwartung des Jüngsten Gerichts und spricht die Hoffnung aus, alsdann durch Appellationsspruch wieder mit der Seele vereinigt zu werden. Mit einem Lobgesang auf das heilige Abendmahl schliesst das Stück.

Man wird aus dem Gesagten ersehen können, wie methodisch Calderon die Allegorie behandelt. Gleicherweise erhellt aber, wie undramatisch diese nur durch Tradition geheiligte Dichtungsform ist, denn offene Didaktik und Drama sind directe Gegensätze. Alles was den Autos in Spanien die Lebensfähigkeit verlieh, lange Ueberlieferung, Schaugepränge, Tänze, Possen, Musik und Gesang, sind gerade die Dinge, welche ein im höchsten und edelsten Sinne künstlerisches Drama durchaus entbehren kann. Dies, was die Handlung angeht. In Bezug auf die Sprache zeigt sich die unheilvolle Einwirkung der falschen Kunstart durch die geschraubte rhetorische Weise, mittels welcher das didaktische Skelett verdeckt werden muss. Dass schliesslich dem dritten Bestandtheile eines Dramas, der Charakteristik, durch allegorische Personen, deren Namen schon die Schablone andeuten, der wahrhaft künstlerische Boden entzogen wird, bedarf keiner weitern Ausführung. Wem diese directen Beweise nicht genügen, mache den indirecten durch Prüfung des unbedingt schönsten Autos unsers Dichters: „La cena de Baltasar“. Diesem haften die Schlacken der übrigen in geringerm Maasse an, weil die wenigen allegorischen Personen, die „Abgötterei“ und die „Eitelkeit“ einfach als die Gemahlinnen Balthasar's, der „Gedanke“ als dessen Hofnarr personificirt sind. Der „Tod“ ist seit dem Mittelalter — ebenso wie der Teufel — dem Theater-

publikum der darauffolgenden Jahrhunderte nie als allegorische, sondern als wirkliche Person erschienen, und Balthasar selbst, ebenso wie der Prophet Daniel, sind historische Figuren. Beweis und Gegenbeweis stimmen also darin überein, dass das Auto eine verfehlte dramatische Kunstform ist. Dass ein grosser Dichter auch in einer solchen etwas Aussergewöhnliches leisten kann, ist natürlich, aber die allgemeine Regel wird dadurch nicht umgestossen. Wer allerdings die Dithyramben noch im Gedächtniss hat, welche einige Literarhistoriker gerade diesen Autos anstimmen, wird unsere Beurtheilung derselben kühl, wenn nicht herbe, finden. Bei aller Bewunderung jedoch, welche jedes empfängliche Gemüth den in den Autos zerstreuten Schönheiten höchsten Ranges zollen muss, bei aller Berücksichtigung, welche dem Particular-Standpunkte jedes Dichters gebührt, gibt es aber noch andere, höhere Rücksichten für die Kritik, Rücksichten, welche jedem Schulprincip, jeder Engherzigkeit fern liegen. Wir meinen die ewig gültigen Normen maassvoller, harmonischer Schönheit, künstlerischer Klarheit und grossherziger, humaner Gesinnung. Dass aber Calderon (und mit ihm fast alle seine Zeitgenossen) gerade in den Autos vielfach gegen diese Erfordernisse jedes höchsten Dichterwerks verstossen hat, wird niemand in Abrede stellen wollen.

Um uns nun ein klares Gesammtbild der Schöpfungen Calderon's vor das geistige Auge zu führen, fassen wir in Folgendem die Ergebnisse unserer Einzelbesprechungen zusammen. Wie wir es bei Lope de Vega gethan haben, so müssen wir auch hier vor allem einen Rückblick auf den persönlichen Charakter des Dichters werfen. Calderon hatte eine entschieden ernstere Natur als sein grosser Vorgänger; bei ihm spielten Vernunft und ein tiefes Gemüth dieselbe Rolle wie bei Lope Einbildungskraft und Herz. Während Lope zweimal in die Ehe trat und ausserdem mehrere nicht von der Kirche geheiligte Liebesverhältnisse einging, hat sich Calderon weder vermählt, noch ist sein sittlicher Ruf je angezweifelt worden. Die auf seinen ernsten Charakter gegründete Gewissenhaftigkeit hat er mehrmals bewiesen: in thatsächlicher Weise durch den in unsern biographischen Notizen erwähnten Kriegsdienst in Catalonien, in moralischer Hinsicht durch den in unserer allgemeinen Einleitung besprochenen

Brief, in welchem er seine Bedenken äussert, ob er als Priester das Dramenschreiben — selbst das Verfassen von Autos — fortsetzen dürfe. Dass ein von Lope so verschiedener Charakter durchaus verschiedene Schöpfungen hervorbringen musste, liegt auf der Hand, doch ist diese Verschiedenheit hier ausserdem durch das Fortschreiten jeder Literaturperiode bedingt gewesen. Die anfänglich naivern, wenn auch in jugendlicherer Phantasie oft ausschweifenden Stoffe einer aufblühenden Dramatik werden nach und nach berechnet sensationeller, Auge und Ohr werden immer mehr verwöhnt, künstliche Aufregung tritt öfters an die Stelle wahrer Leidenschaft, Rhetorik und sprachliche Schönpflästerchen müssen der vorher rein poetischen Sprache den Stempel des Kunsthandwerks, der Zunft aufdrücken. Andererseits gelingt der Berechnung, dem künstlerischen Verstande, bei wirklichen Dichtern eine ungleich grössere Anzahl vollendeter Meisterwerke, als der Phantasie bei den naivern, unbewusster schaffenden Talenten. Auf keine Dramatiker passen diese generellen Bemerkungen besser, als auf Lope de Vega und Calderon.

Untersuchen wir, wie sich unter den Händen unsers Dichters die drei Hauptbestandtheile des Dramas: Handlung, Charakteristik und Sprache gestalteten, so gelangen wir zu folgenden Ergebnissen. Niemand ist Calderon in Führung der Handlung überlegen; die verwickeltsten Situationen werden durchsichtig klar unter des Meisters Hand, die divergirendsten Linien werden auf einen Mittelpunkt geführt. Dies gewährt dem Leser oder Zuschauer nicht allein den Genuss, von oben herab auf das Centrum eines künstlich angelegten Labyrinths zu blicken, sondern auch, damit zusammenhängend, die Selbstbefriedigung der spielenden Ueberwindung einer anscheinend grossen intellectuellen Schwierigkeit. Dieses Ergebniss ist eine Wirkung des eminenten künstlerischen Verstandes Calderon's, und ist von seinem Vorgänger Lope nur in den seltensten Fällen erreicht worden. Es ist wohl unnöthig, zu bemerken, dass diese Regel nicht ganz ohne Ausnahmen ist; diese sind aber kaum erwähnenswerth (Los cabellos de Absalon, El sitio de Bredá). Dagegen darf als allgemeiner Fehler nicht verschwiegen werden, dass die Exposition öfters in unkünstlerischer Weise mittels ungebührlich langer Erzählungen stattfindet, eine Un-

sitte, welche vielleicht theilweise auf Rechnung der auf eine Paraderede versessenen Schauspieler zu setzen ist. Dass Calderon wenigstens nicht blind gegen diesen Fehler war, geht aus einer Stelle in „CASA CON DOS PUERTAS“ hervor. Hier sagt der Gracioso Calabazas zu seinem Collegen Herrera:

En tanto que ellos se pegan dos grandísimos romances, ¿tendreis, Herrera, algo que se atreva á desayunarme?	(Während sie — d. i. unsere Herren — sich zwei unendlich lange Erzählungen an den Kopf werfen u. s. w.)

Was dagegen die Stoffe angeht, so ist hier nicht das gleich unbedingte Lob am Platze. Wenn auch Calderon in vielen seiner Dramen auch hierin das richtige künstlerische Maass gehalten hat, so hat er sich doch oft zu Ausschweifungen hinreissen lassen, welche nur mit Concessionen an das Sensationsbedürfniss des Zuschauers, nicht aber mit dem künstlerischen Verstande des Dichters in Einklang zu bringen sind. Beispiele findet der Leser in genügender Menge bei unsern Einzelbesprechungen, und es sei deshalb hier nur auf das Drama „AFECTOS DE ODIO Y AMOR“ hingewiesen.

Aber auch die Originalität der Erfindung seiner Stoffe ist Calderon nur in beschränkterm Maasse zuzuerkennen, und dies wäre wahrscheinlich noch auffälliger, wenn uns die 1500 verlorenen Dramen Lope de Vega's erhalten wären. Allerdings muss hierbei in Berücksichtigung gezogen werden, dass Lope ein fast vollständig freies Feld vor sich hatte, während Calderon schon den grössten Theil desselben bestellt vorfand. Es sind demnach die Einwirkungen früherer Dichter, besonders diejenigen Lope's und Tirso de Molina's, in Calderon's Schöpfungen deutlich erkennbar. Dies ist völlig erklärlich und natürlich, aber ein Plagiat, wie es Calderon in „LOS CABELLOS DE ABSALON“ begangen hat, ist durchaus unentschuldbar und beweist, dass die Dichter der zweiten Periode, und voran ihr grosser Führer, nicht allein unbewusste Reminiscenzen aus der ersten Periode herübernahmen, sondern auch berechneterweise alles als Gemeineigenthum ansahen, was nicht gerade noch seinen Platz auf der gleichzeitigen Bühne behauptet hatte.

Was die Charakterzeichnung angeht, so folgt aus dem in den Einzelbesprechungen Gesagten, dass Calderon darin

Meister war, wo ihn nicht eine allzu verwickelte, auf Spitzen gestellte Handlung — wie in vielen seiner Mantel- und Degenstücke — davon abzog. In diesen allerdings wurden die Personen zu Schablonen, zu Marionetten, welche — nur im Körper verschieden — stets den gleichen seelischen Triebfedern gehorchten: das Individuum ging im Durchschnittsmenschen unter. Hiervon abgesehen und auf die Stücke mit wirklichen individuellen Charakteren zurückkommend, ist zu bemerken, dass Calderon im allgemeinen den höchsten Dichtertalenten darin gleicht, dass er seine Personen zwar scharf charakterisirt, aber die sogenannte Sittencomödie, die Schilderung abnormer Charaktere, fast ganz vermieden hat. Glühende Liebe, brennende Eifersucht, ausgespitztes Ehrgefühl, feuriger Wissensdrang, todesverachtender Glaubenseifer, rücksichtsloser Ehrgeiz, uneigennützige Grossmuth, Muth des Verbrechens, Rachsucht, sowie andere Tugenden und Laster in Wechselwirkung und Conflict, sind die Triebfedern seiner Menschen, aber nicht Geiz, religiöse Heuchelei, Prüderie und andere kleinliche Laster, wie sie Molière, der Meister der Sittencomödie, verwendet.

Betreffs der Diction Calderon's ist vor allem festzustellen, dass er sich geradezu eine eigene Sprache geschaffen hat. Dass diese ein Ergebniss der Ueberlegung war, ist eigentlich selbstverständlich, darf aber zum Ueberfluss daraus geschlossen werden, dass Calderon sie in den meisten Momenten höchster Leidenschaft vermied, dass er sich ihrer in den meisten Stücken leichtern Schlages nur spärlich bediente und eine wirklich ästhetisch-unangenehme Anwendung derselben hauptsächlich in den aufgebauschten Romanstoffen, sowie in den hohlen novellesken Stücken in der Art des „Amado y aborrecido“ u. a. eintreten liess. Da diese Convenienzsprache Calderon's in höherm oder geringerm Grade von allen seinen Nachahmern angenommen wurde und auf diese Art der ganzen Periode den Stempel aufdrückte, so sind deren besondere Kennzeichen schon in unserer allgemeinen Einleitung erwähnt worden. Dieselben sollen deshalb hier nur in aller Kürze recapitulirt und mit speciellem Bezug auf Calderon vervollständigt werden. Es sind in der Hauptsache folgende:

1) Wiederholungen von Sätzen gleichen Sinns seitens zweier Personen in der Art eines Opernduetts:

Aus „En esta vida todo es verdad“ etc.

Libia. *Que si hallas algun camino....*
Cintia. *Que si algun modo descubres....*
Libia. *No dudo que al punto mismo....*
Cintia. *Al mismo instante, no ignoro....*
Libia. *Que te sigan infinitos....*
Cintia. *Que haya muchos que te aclamen....*
Libia. *Aunque imposible lo miro....*
Cintia. *Aunque imposible lo veo.*

2) Sätze in anderer, opernartiger Weise:

Aus „No siempre lo peor es cierto“.

Leonor. *¡Ahora sí, piadosos Cielos!...*
D. Carlos. *¡Ha celos!*
Leonor. *Que solo podrán mis labios....*
D. Carlos. *¡Oh agravios!*
Leonor. *Quejarse al viento mejor....*
D. Carlos. *¡Oh amor!*
Leonor. *¿Quién le dirá á mi dolor*
la razon que ha de culparme?

3) Häufung gleichartiger Sentenzen:

Aus „Con quien vengo, vengo“.

Lisarda. *Porque con su vida mueran*
tantos abismos de males,
tantos piélagos de afrentas,
tantos Etnas de desdichas,
tantos volcanes de afrentas,
tantos montes de peligros,
tantos mares de sospechas,
tantos linajes de agravios,
tantos géneros de penas.

4) Das Beiseitesprechen in Parenthesen:

Aus „La niña de Gomez Arias“.

Don Luis. *Faltó, pues, de mi casa (¡dolor fuerte!)*
Dorotea, (¡ay desdicha rigurosa!)
Yo entónces afligido (bien se advierte)
dispuse (¡prevencion dificultosa!) etc.

5) Die logischen Deductionen, welche gewöhnlich die Phrasen enthalten: ... *Dejemos aquí .... y vamos á ....*, ebenso die Vergleiche, welche erst im Einzelnen ausgeführt, am Schlusse schulgerecht durch abermalige Aufzählung der verglichenen Dinge registerartig recapitulirt werden. Beispiele, welche hier wegen ihrer Länge nicht aufgeführt werden können, finden sich in „A SECRETO AGRAVIO" etc., I. Act, im Zwiegespräch zwischen Leonor und Sirena, und in vielen andern Stücken.

6) Die sensationelle Art, einige mit anderer Absicht gesprochene Worte einer eintretenden Person als richtige, aber dem ersten Redner unbewusst prophetische Antwort auf dessen Rede anzuwenden:

AUS „NO SIEMPRE LO PEOR ES CIERTO".

Beatriz. *Diera por ver á la dama*
que pudo empeñarle así,
el alma y la vida.

Salen Ines (die Zofe Beatricens) **y Leonor** (die Dame, von welcher Beatriz sprach)

Ines. *Aquí*
está. —

Ines sagt zu Leonor: „*Aquí está*" und meint damit ihre Herrin Beatriz; gleichzeitig ist aber dieses „*Aquí está*" — als Antwort auf die vorhergehende Rede Beatricens angewandt — eine den handelnden Personen unbewusste Wahrheit.

Man sieht, alles dies ist auf künstlichen Effect, auf Hinaufschrauben der Stimmung des Zuhörers berechnet; es ist eine Art bengalischer Beleuchtung. Dieselbe ist aber in vielen Stücken Calderon's mit grosser Logik durchgeführt, und es gibt deshalb kaum einen Dichter, welchem so viele Parallelstellen nachzuweisen sind, als gerade unserm Calderon.

Lassen wir nun in gedrängter Darstellung die verschiedenen Gattungen der Dramen Calderon's nochmals an uns vorüberziehen, so ergibt sich Folgendes:

Die Stücke, in welchen sich sein Geist am höchsten geschwungen hat, sind die philosophisch-religiösen. Dies liegt in der ganzen Richtung, welche des Dichters Gemüth schon von frühester Jugend an erhielt und welcher er während seines langen Lebens unverwandt treu blieb. Dass der religiöse Enthusiasmus der Spanier des siebzehnten Jahr-

hunderts ein einseitiger, unduldsamer war, ist zur Genüge bekannt, aber innerhalb dieser Grenzen ist wohl nie etwas Höheres geleistet worden als von Calderon. Und dies war gerade für einen grübelnden Geist, wie denjenigen Calderon's, nicht leicht. Lope de Vega und dessen Schüler hatten einfach den naiven Glauben des Volks, und wenn auch besonders Ersterer öfters religiöse Dogmen zu Gegenständen der Disputation macht, so geschieht dies in scholastischer, pfäffischer Weise, welche zeigt, dass er einfach das im Priesterseminar Gelernte nachspricht. Für Calderon war jedoch die Religion ebenso sehr Herzens- als Vernunftsache; er dachte viel über deren Mysterien nach, und was er sagt, macht nicht den Eindruck des Gelernten, sondern des Selbstempfundenen, des Nach- und Danebenempfundenen. Calderon grübelt über den Weg zur religiösen Erkenntniss, aber nicht wie der Nordländer Faust, der sein Ziel vor lauter Zweifelsnebeln nicht sieht, sondern wie der gläubige Südländer, dessen Auge das Ziel, d. i. die christlich-katholische Religionsoffenbarung erblickt und nur über den besten Weg, es zu erreichen, nachdenkt. Einen handgreiflichen Beweis hierfür liefert das Auto „A Dios por razon de estado". Das Gesagte gilt natürlich nur von den Dramen, in welchen die geistige Auffassung vorherrscht, während diejenigen, welche die blosse Werkheiligkeit verherrlichen, wie „La devocion de la cruz", in die Kategorie der gewöhnlichen Heiligenstücke gehören. — An den Autos ist eine generelle Kritik bereits nach deren Einzelbesprechung geübt worden; für hier genügt es demnach, zu wiederholen, dass Calderon durch rhetorische Verkleidung und theologisch-philosophische Gedanken diese mehr didaktische als dramatische Kunstform auf die bei deren ungünstigen künstlerischen Vorbedingungen äusserst mögliche Höhe gebracht hat.

Dass die Tragödie dem ernsten Charakter Calderon's zusagen musste, beweist eine ganze Reihe Meisterstücke dieser Art, welche wir einzeln besprochen haben. Begründete Eifersucht, daneben aber auch der allzu fein ausgespitzte Ehrencodex bilden hier die Haupttriebfedern der Handlung. Ueberall wird der Hauptzweck des Trauerspiels — die Erschütterung unserer Gefühle in den Grenzen einer künstlerisch gezogenen Linie — erreicht. Die Charaktere sind scharf ge-

zeichnet, die Sprache ist meistens diejenige echter, wahrer Leidenschaft, und die cultistischen sowie speciell calderonischen Schönpflästerchen treten nur vereinzelt auf.

Bei den Tragödien hatte Calderon den richtigen Gedanken, dieselben (ausser „El mayor mónstruo los celos") nach Spanien zu verlegen. Dass er in den meisten seiner historischen Schauspiele von diesem Grundsatze abgegangen ist, hat denselben nicht zum Vortheil gereicht. Wenn auch z. B. „La sibila del Oriente" durch tropische Pracht der Sprache, „La hija del aire" durch den gewaltigen Charakter der Heldin unsere Bewunderung erregen, so leiden andere, wie „Darlo todo y no dar nada", „Las armas de la hermosura", „El segundo Scipion" u. s. w. bedenklich an durchaus falscher Auffassung des dargestellten Zeitabschnitts. Obgleich der Ausspruch unsers Goethe in „Faust":

> Was Ihr den Geist der Zeiten heisst,
> Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
> In dem die Zeiten sich bespiegeln —

zu vorsichtiger Kritik in dieser Hinsicht mahnt, so wird es jedem Einsichtigen auf den ersten Blick auffallen, dass die meisten der von Calderon gezeichneten Griechen und Römer von seinen spanischen Zeitgenossen nur durch die Namen und die Anrufung der heidnischen Götter verschieden sind. Dass seine vaterländischen Schauspiele „Gustos y disgustos no son más que imaginacion" und „Amar despues de la muerte" die erquicklichsten der historischen Gattung sind, mag als Gegenprobe des Gesagten dienen.

Aehnliche Kritik betreffs falscher Zeitauffassung verdienen manche der mythologischen Dramen Calderon's. Während ihm aber bei den historischen Stücken freistand, einen vaterländischen Stoff zu wählen (wie es Lope mit Vorliebe that), so war ihm bei den mythologischen Festspielen, welche wegen der zu grossem Schaugepränge Gelegenheit gebenden Göttermaschinerie die besondere Gunst des Hofes genossen, der Stoffkreis gewissermaassen vorgeschrieben. Auch machen pomphafte Gelegenheitsstücke nicht die künstlerischen Ansprüche regelmässiger Dramen. Dass der Dichter trotzdem in einigen derselben, wie „El mayor encanto amor" und „Los tres mayores prodigios", sowohl den gespanntesten

Ansprüchen höfischer Schaulust als wahrer Poesie gerecht zu werden wusste, ist ein schlagender Beweis seines ausserordentlichen Genies.

Die romanhaften und novellesken Dramen sind die schwächste Seite Calderon's. Der meistentheils weit hergeholte, aufgebauschte, innerlich unwahre und hohle Stoff veranlasste den Dichter, sich seiner geschraubtesten Sprachwendungen zu bedienen, um die Handlung nicht blosszustellen. Dass hierbei eine geschminkte Larve an Stelle der reinen Kunstmaske trat, bedarf keiner Ausführung.

Unter den Stücken allgemeinerer Art finden wir philosophische („La vida es sueño"), Charakterdramen („El alcalde de Zalamea"), psychologische Versuche („De una causa dos efectos", „No hay burlas con el amor") und reine Intriguenstücke, in welchen die Charakterzeichnung der geistreich verwickelten, von Lebendigkeit strotzenden Handlung untergeordnet wird. In letztern spielen die Hauptbühnenmittel des Dichters: beständiges Verstecken bei Hinzukommen von Vätern und Brüdern, sowie die Verschleierungen der Damen oft eine übermässige Rolle. Niemand hat besser erkannt als Calderon selbst, dass ihm hierüber ein kritischer Vorwurf gemacht werden könne; deshalb hat er sich lieber gleich selbst kritisirt und seine Spötteleien in

„No hay burlas con el amor":

¿Es comedia de Don Pedro
Calderon, donde ha de haber
por fuerza amante escondido
ó rebozada mujer?

und in „La desdicha de la voz":

Que debe de ser comedia,
sin duda ésta, de Don Pedro
Calderon, que hermano y padre
siempre vienen á mal tiempo etc.

entwaffnen die Kritik Anderer im voraus. Im übrigen sind die oft gebrauchten Triebfedern dieser Stücke etwa folgende: Der erste Liebhaber ist geflüchtet, da er einen Nebenbuhler im Duell schwer verwundet oder getödtet hat und kommt in

eine Stadt, in welcher er die alte Geliebte wiederfindet oder ein neues Verhältniss anknüpft. Sehr oft ist die neue Geliebte die Braut eines Freundes, woraus sich die beliebten Conflicte zwischen Liebe und Pflicht ergeben; auch verliebt sich ein Caballero oft in die, ihm als solche unbekannte Schwester seines Freundes, und hieraus entsteht der Zwiespalt zwischen der scrupulösen spanischen Freundschaftsetikette und der Liebe. Derselbe Conflict entsteht, wenn ein Freund dem andern anvertraut, dass er die gleiche Dame liebe. Werden Damen von Vätern und Brüdern bei einem Stelldichein ertappt, so flüchten sie in das Haus einer Freundin oder begeben sich unter den Schutz irgendeines Unbekannten, welcher ihnen dann bis zum Aeussersten beizustehen verpflichtet ist. Die Anwesenheit geflüchteter Damen in den Häusern ihrer Freundinnen gibt deren Liebhabern Grund zur Eifersucht, da die Anbeter der Flüchtigen dann auch im Hause verkehren. Verwechselungen entstehen durch die Schleier der Damen und die vorgehaltenen Mäntel der Männer, durch Wohnungsveränderung, sowie durch die nächtliche Dunkelheit. Die beständigen Duelle sind schon mehrfach erwähnt worden, ebenso der Ehrencodex im allgemeinen mit seiner Blutrache. Wie aber Calderon diese Factoren in der langen Reihe seiner Mantel- und Degencomödien stets in neuer Farbenmischung durcheinanderwürfelt, ist bewundernswürdig, und die Zunge seiner Zeitgenossen hat dieser Bewunderung in der Bezeichnung „lances de Calderon" für geistreich verwickelte, schlagfertige Situationen einen treffenden Ausdruck gegeben.

Fügen wir hinzu, dass die Liste der Schöpfungen Calderon's noch Stücke niedrigerer Komik („El hombre pobre todo es trazas"), eine Figuron-Comödie („Guárdate del agua mansa"), ein Guapo-Stück („Luis Perez el Gallego") und eine vortreffliche Burleske („Céfalo y Pocris") aufweist, so lässt sich übersehen, welche weiten Kreise des Dichters Geist zog. Hat er auch nicht die ungeheuere Fruchtbarkeit seines grossen Vorgängers Lope de Vega erreicht, so hat er durch die bessere Concentration seiner Kräfte und seinen eminenten künstlerischen Verstand eine grössere Anzahl Meisterwerke als jener hinterlassen, und wenn deshalb ein Vergleich zwischen beiden gezogen werden soll, so muss die

Krone unserm Calderon zuerkannt werden. Dies ist von jeher das Urtheil der Kritik gewesen und wird es auch in Zukunft bleiben, wenn auch angenommen werden muss, dass wir ohne den Vorausgang Lope de Vega's die von uns bewunderten Schöpfungen Calderon's gar nicht, oder wenigstens nicht in ihrer jetzigen Gestalt besässen.

König Philipp IV.

Dieser kunstliebende Monarch, von seinen Schmeichlern „der Grosse“ genannt, wurde am 8. April 1605 zu Valladolid geboren und bestieg schon 1621 den Thron seiner Vorfahren. Was man auch über die Art seiner Regierung sagen mag, seine Vorliebe für Kunst und Wissenschaft ist ihm nicht abzusprechen, und auch hierin liegt ein grosses Verdienst für einen Fürsten. Besonders die dramatische Poesie hat ihm viel zu verdanken. Dass er sich in dieser Kunst selbst versuchte, ist eine Ueberlieferung, welche der Lauf von $2^1/_2$ Jahrhunderten nicht verwischen konnte, obgleich ebenso wenig positive Beweise für seine Urheberschaft der ihm zugeschriebenen Comödien erbracht worden sind. Da es sich hierbei hauptsächlich um ein wirklich verdienstvolles, vielseitig dem Antonio Coello zugeschriebenes Stück:

„Dar la vida por su dama“ („El Conde de Sex“) handelt, so wären solche Beweise sehr erwünscht. In Ermangelung derselben möge das Sprichwort: „Volkes Stimme ist Gottes Stimme“, einstweilen deren Stelle vertreten. „Dar la vida por su dama“ ist schon in Lessing's Hamburgischer Dramaturgie ausführlich besprochen worden, aber eine kurze Inhaltsangabe muss, der Uebersichtlichkeit halber, auch hier ihren Platz finden.

Erster Act. Graf Essex kommt, nachdem er über die spanische Armada gesiegt, nach England zurück. Sein erster Besuch gilt seiner Geliebten Blanca, aber noch ehe er dieselbe sieht, fesselt ihn in deren Park der Anblick einer badenden Schönheit. Trotzdem ihr Angesicht von einer Maske verdeckt wird, genügen ihre sonstigen Reize, seine höchste Bewunderung zu erwecken. Durch einen Pistolen-

schuss, welcher von dem Anführer einer maskirten Bande auf die Unbekannte abgefeuert wird, erwacht der Graf aus seiner Träumerei, eilt der Dame zu Hülfe und schlägt die Angreifer in die Flucht. Immer noch maskirt, schenkt ihm die Gerettete als Zeichen ihrer Dankbarkeit eine seidene Schärpe und geht ab. Der Graf begrüsst nun Blanca und hört von dieser zu seinem Erstaunen, dass sie die Königin Elisabeth von England in ihrem Landhause als Gast beherberge und dass sie — da Elisabeth ihre Familie als Parteigänger Maria Stuart's verfolge — die Urheberin eines misglückten Attentats auf die Fürstin sei. Gleichzeitig bittet sie den Grafen, sich mit ihrem Vetter Roberto (dem oben erwähnten Pistolenschützen) in schriftliche Verbindung zu setzen, um ihre verrätherischen Pläne weiter zu spinnen. Essex, welcher den Zusammenhang mit seinem Badeabenteuer sofort durchschaut, gibt vor, auf Blanca's Ansinnen einzugehen, um die Verschwörung als Mitwisser durchkreuzen zu können. Unvorsichtigerweise gibt er seinem Diener einen in Blanca's Sinne abgefassten Brief an Roberto, welcher — wie wir später sehen werden — in die Hände der Königin fällt. Sein Verhängniss bereitet sich ferner dadurch vor, dass sein angebliches Eingehen auf Blanca's Verrath von dem durch eine bestochene Zofe im Zimmer versteckten Anbeter Blanca's, dem Herzog von Alençon, belauscht wird. Dieser wirft ihm seine Illoyalität vor, versichert ihn aber seines Schweigens, wenn er seine Pläne aufgeben wolle. Durch die später eintretenden Umstände glaubt sich der Herzog von diesem Versprechen entbunden und trägt durch seine Enthüllungen zu dem Verderben des Grafen bei. Vorläufig aber sind dies nur kleine dunkle Wölkchen, welche am Horizonte auftauchen, denn des Grafen Glücksschiff scheint im besten Fahrwasser zu schwimmen und die Sonne es mit ihren hellsten Strahlen zu beleuchten. In erster Audienz bei Königin Elisabeth wird Essex aufs höchste ausgezeichnet, und die Fürstin hat sogar Mühe, eine leidenschaftliche Neigung zu ihrem Retter zu verbergen.

Zweiter Act. Die Schärpe, das Geschenk der Königin an den Grafen, geräth durch des Letztern Diener in den Besitz Blanca's. Die Königin, welche sich unterdessen entschlossen hat, Essex ihre Liebe zu gestehen, wird durch

diesen Umstand in Eifersucht versetzt, und Blanca, welche dies bemerkt, stachelt diese Leidenschaft auf unerträgliche Weise, indem sie der Königin gesteht, der Graf sei ihr heimlicher Gemahl. Rasend vor Wuth, wirft Elisabeth Blanca ihre Leichtfertigkeit in so beleidigender Weise vor, dass diese später die Königin während eines kurzen Schlummers mittels einer Pistole tödten will. Sie bedient sich dazu einer mit dem Namenszug des Grafen versehenen Waffe, aber gerade als sie dieselbe losdrücken will, erscheint Essex und entreisst ihr das Mordinstrument. Dasselbe entlädt sich durch die Erschütterung, und der entstehende Lärm zieht den Seneschall mit der königlichen Wache herbei. Die Waffe findet sich in der Hand des Grafen, und dieser, welcher seine Dame nicht beschuldigen will, wird in den Kerker abgeführt.

Dritter Act. Die Pistole in seiner Hand, der jetzt aufgefangene, anscheinend verrätherische Brief an Roberto und das Zeugniss des Herzogs von Alençon bilden eine Beweiskette, infolge deren der Graf zum Tode verurtheilt wird. Trotzdem spricht Elisabeth's Herz für ihn, und sie fasst den abenteuerlichen Plan, ihn in der Verkleidung des ersten Acts maskirt zu besuchen, um ihm einen Schlüssel seines Kerkers zu überbringen. Sie macht jedoch ihre Rechnung ohne den Stolz des Grafen, denn dieser wirft das Instrument seiner Rettung durch das Kerkerfenster in die Themse und verlangt das Angesicht seiner Befreierin zu sehen. Widerwillig gewährt ihm dies die Königin, denn als Fürstin darf sie nicht mehr handeln wie die maskirte Schönheit. Blutenden Herzens muss sie nunmehr den Befehl zur Hinrichtung des Grafen ertheilen. Dieser schreibt einen letzten Brief an Blanca, worin er die ganze Wahrheit enthüllt und sie beschwört, von weitern verrätherischen Plänen gegen die Königin abzustehen. Dieser Brief fällt Elisabeth in die Hände; in rasender Eile will sie einen Boten absenden, um die Hinrichtung zu verhindern, aber schon ist es zu spät, der Leichnam des Unglücklichen wird hereingebracht, und in ohnmächtiger Wuth schwört die Königin, sein Schicksal an Blanca zu rächen.

Abgesehen von einigen Abenteuerlichkeiten, ist das Stück ebenso gut erfunden als vortrefflich geführt; besonders mag in letzterer Beziehung die allmähliche Häufung der Indicien

gegen den Grafen und die höchst wirksame Katastrophe angeführt werden. Die Sprache ist energisch, die Charakterzeichnung verdienstvoll. Nebenbei sei bemerkt, dass der Gracioso sehr witzig ist, eine Eigenschaft, welche der öffentlich so steife König Philipp IV. nach verschiedenen Ueberlieferungen und auch wohl aus dem Grunde besessen haben muss, dass man ihn — wenn auch vielleicht mit Unrecht — für den Verfasser des witzsprühenden Stückes „Lo que pasa en un torno de monjas" halten konnte. „Dar la vida por su dama" wird ihm, wie gesagt, nur durch Tradition, in den vorhandenen Drucken und Manuscripten dagegen dem Antonio Coello, Matos Fragoso und einem „Ingenio de esta Córte" zugeschrieben.

Es verdient noch Erwähnung, dass Graf von Schack in den Nachträgen zu seiner „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien", Seite 102, das Streichen der Stelle:

Todo, Blanca, lo he sabido u. s. w.

in einem alten Manuscripte, seitens eines Censors (Don Francisco de Avellaneda) am 11. August 1661 als entschiedenen Beweis gegen die Autorschaft Philipp's IV. betrachtet. Dem ist entgegenzuhalten:

1) dass in dem ersten bekannten Drucke des Stücks, im 31. Bande der *„Diferentes"*, Barcelona 1638, die Stelle *„Todo, Blanca, lo he sabido"* u. s. w. sich vorfindet, also nicht beanstandet wurde, und dass deshalb eine 23 Jahre spätere Beanstandung (1661) einen ernstlichen Beweiswerth nicht in Anspruch nehmen kann;

2) dass der Censor Avellaneda, welchem das Stück als Production Don Antonio Coello's vorgelegt wurde, trotz seiner Beziehungen zum Hofe sehr wohl über die Autorschaft des Königs in Unwissenheit sein und deshalb seines Amtes ganz unbeeinflusst walten konnte, denn Philipp IV. soll sich bei seinen Arbeiten der Beihülfe Coello's oder Villayzan's bedient und wohl auch sein Incognito durch Vorschieben von deren Namen oder der allgemeinen Bezeichnung „de un Ingenio de esta Córte" geschützt haben;

3) dass die beanstandete Stelle sich auch in spätern alten Drucken vorfindet und demnach das Verbot entweder

nicht beachtet oder auf höhern Befehl zurückgenommen wurde, was erst recht ein Beweis für die Autorschaft des Königs wäre. Die Sache bleibt eben nach wie vor im Unklaren.

Zwei andere Stücke sind — allerdings stets mit weniger Zuversicht — dem hier besprochenen Monarchen zugeschrieben worden. Eins derselben, das oben erwähnte:

„Lo que pasa en un torno de monjas“ führt zwar den Titel „Comedia“, ist aber eigentlich nur ein erweitertes Entremés, in höchst witzigem, aber anständigem Tone gehalten. Sein Inhalt wird durch den Titel bezeichnet und schildert in einzelnen, ziemlich abgerissenen Scenen den Wirrwarr, welcher bei der Pförtnerin eines Klosters durch die vielen kleinen Bedürfnisse und Wünsche der Nonnen, durch deren Aufträge und Besuche entsteht.

Das andere Stück ist „El rey Don Enrique el Enfermo“, welches in dem neunten Bande der „*Escogidas*“ abgedruckt ist und dorten „seis Ingenios“ (sechs Dichtern) zugeschrieben wird, trotzdem es in den Schlussversen heisst:

y Vuesastedes perdonen
rudezas de un Toledano,
tosca planta de aquel monte.

Das Stück bewegt sich in den zwei ersten Acten recht dramatisch, wird aber durch den unorganisch anschliessenden dritten Aufzug zerstückt. Dass es jedenfalls nicht von Philipp IV. herrührt, wird jetzt allgemein angenommen. Wenn dieser Monarch indessen das ihm mit grösserer Wahrscheinlichkeit zugeschriebene „Dar la vida por su dama“ gedichtet hat, so kann er nicht allein den Ruhm, Verfasser der beiden andern erwähnten Stücke zu sein, leicht entbehren, sondern auch eine der schönsten Lorbeerkronen der Calderon-Periode in Anspruch nehmen.

Antonio Coello.

Dass dieser Dichter, ebenso wie Villayzan', den Ruf geniesst, König Philipp IV. bei dessen literarischen Arbeiten zur Seite gestanden zu haben, ist bereits gesagt worden.

Sein Geburtsjahr fällt in den Beginn des 17. Jahrhunderts, seine Wiege stand in Madrid. Ueber seine Studien ist nichts bekannt. Unter der Regierung Philipp's IV. diente er dem Herzog von Alburquerque und kämpfte unter dessen Befehl mit dem Range eines Infanteriehauptmanns. Der König schätzte seine Talente hoch und verlieh ihm 1642 das Santiago-Ordenskleid. Nachdem Coello am 17. Mai 1652 noch mit einer ansehnlichen Würde (Ministro de la real Junta de la Casa de Aposento) bedacht worden war, starb er am 20. October des gleichen Jahres und wurde im Kloster unserer lieben Frau „de la Victoria" beigesetzt. Zum Erben seines Vermögens setzte er seinen Bruder Don Juan Coello Arias ein, war demnach wohl nicht vermählt. Die Anzahl seiner auf uns gekommenen Comödien ist nicht gross, selbst wenn man diejenigen hinzurechnet, welche er in Gemeinschaft mit Calderon, Rojas, Luis Velez de Guevara, Montalvan, Solís und seinem Bruder Don Juan geschrieben hat. Dass er vielseitig für den Verfasser von „Dar la vida por su dama" gilt, wurde bereits bemerkt, ebenso, dass er diesen Ruhm jedenfalls mit König Philipp IV. theilen muss, bis bestimmtere Beweise für die Autorschaft des Dramas vorliegen, als wir sie jetzt besitzen. Jedenfalls scheint vorläufig ein Indicium gegen Coello in dem Umstande zu liegen, dass der erste, uns bekannte Druck von „Dar la vida por su dama" schon 1638 im 31. Bande der *„Comedias de Diferentes"* (wie alle Dramen dieses Bandes, ohne Namen des Autors) erschien, das Stück somit wohl etwas früher auf die Bühne gekommen sein und wahrscheinlich dem Italiener Fabio Franchi bekannt sein musste, welcher in seinem *„Ragguaglio di Parnasso"* 1636 (abgedruckt im 21. Bande der *„Obras sueltas"* von Lope de Vega, Ausgabe von Sancha) als das beste Drama Coello's „El celoso extremeño" hervorhebt. Hätte „Dar la vida por su dama" damals als das Eigenthum Coello's gegolten, so hätte Franchi dieses wahrscheinlich an Stelle des „Celoso extremeño" gelobt oder es wenigstens an dessen Seite gesetzt.

Die betreffende Aeusserung Franchi's lautet in Uebersetzung folgendermaassen:

„Und Don Antonio Coello kann Eure allerhöchste Majestät (d. i. Apollo) sagen lassen, dass wenn er weitere gleichwerthige Comödien wie diejenige des «Eifersüchtigen Ex-

tremadurers» verfasst, er auch alle übrigen dramatischen Dichter eifersüchtig machen wird."

Dass diese Lobeserhebung eine berechtigte ist, hoffen wir durch eine Analyse des sehr seltenen Stückes zu beweisen.

Don Juan Tello, ein etwas leichtfüssiger Sevillaner, ist von seinem Vater behufs Ueberwachung eines Processes nach Madrid gesandt worden. Diese Mission passt dem jungen Cavalier ganz vortrefflich, denn er hat in Sevilla zufällig das Bildniss einer ihm unbekannten madrider Schönheit gesehen, welches tiefen Eindruck auf ihn gemacht hat und dessen Original er nun eifrig in der Hauptstadt sucht. Sechs Monate lang sind seine Bemühungen vergeblich gewesen, aber er hat sich bestrebt, die Oede seines liebebedürftigen Herzens inzwischen durch eine Liebschaft mit der schönen und reichen Doña Luisa Pacheco auszufüllen, obgleich ihn sein Vater mit einer Toledanerin verlobt hat. Das Verhältniss mit Doña Luisa ist so weit gediehen, dass ihm diese als Gunstbezeigung eine Schleife schickt, während er beabsichtigt, ihr dagegen ein Juwel in Begleitung eines schriftlichen Heirathsantrags zustellen zu lassen. Um sich mit seinem Diener Talego hierüber zu besprechen, tritt er in das Portal eines Hauses, in welchem eine Drehlade mit einem Vorlegeschloss seine Neugierde erregt. Sein Diener erklärt ihm, dass der Hauseigenthümer, ein aus Amerika zurückgekehrter alter Kapitän, Carrizales, diese Vorsichtsmaassregeln anwende, um seine junge, ausnehmend schöne Nichte Leonor, welche er zu heirathen gedenke, den Blicken der Aussenwelt zu entziehen; ausserdem lasse er dieselbe durch eine ältere Tante mütterlicherseits, Doña Marialonso, bewachen. Obgleich nun Don Juan, wie man denken sollte, bereits mehr als genügend in Liebesverhältnisse verwickelt ist, reizt ihn doch die Romantik des anscheinend unmöglichen Abenteuers, auch die Eroberung der eingeschlossenen Schönen zu versuchen. Er hat das Glück, hinter der Drehlade einige Worte mit Leonor wechseln zu können, allerdings ohne sie zu sehen, bis diese sich beim Erscheinen Doña Marialonso's entfernt und der romantische Liebhaber seine Unterhaltung unbewusst mit der Alten fortsetzt. Diese fühlt sich durch die galanten Redensarten, welche sie ohne Bedenken auf sich bezieht,

sehr geschmeichelt, was nicht allein die Grundlage für eine höchst komische Episode abgibt, sondern auch die Haupthandlung dadurch fördert, dass die Beihülfe der Alten das Fortschreiten des Liebesverhältnisses zwischen Don Juan und Doña Leonor ermöglicht. Die Unterhaltung wird durch das Erscheinen der Zofe Doña Luisa's so jählings unterbrochen, dass Don Juan die Schleife, den schriftlichen Heirathsantrag und das Juwel auf der Drehlade liegen lässt. Diese Gegenstände fallen in die Hände Doña Marialonso's, welche selbstverständlich den Heirathsantrag auf sich bezieht, Leonor ins Vertrauen nimmt und ihr als Bestechung zur Beihülfe die Schleife schenkt. Ebenso natürlich bezieht aber Leonor die ganze Sache auf sich und verabredet verstellterweise mit ihrer Tante, dass sie bei einem Ausgang zur Frühmesse versuchen wollen, durch Anlegung der Schleife und des Juwels die Person des von ihnen bisher nur gehörten, nicht gesehenen Liebhabers festzustellen. Der Plan glückt, denn Don Juan, welcher in der Strasse auf Doña Luisa wartet, erkennt an Leonor seine Schleife und gibt ihr dies zu verstehen. Ihr Gesicht kann er nicht sehen, da sie es auf Befehl ihres Oheims verhüllen muss. Aber auch die inzwischen erschienene, durch ihre Zofe bereits argwöhnisch gemachte Doña Luisa entdeckt ihre Schleife an Leonor, überhäuft Don Juan mit den herbsten Vorwürfen und nimmt sich vor, Doña Leonor zu warnen und ihr das Band wieder abzufordern. Sie glaubt um so mehr das Recht dazu zu besitzen, als sie kurz vorher die galanten Zudringlichkeiten eines jungen Fremden zurückgewiesen hat, welcher zufällig ein aus Sevilla angekommener Busenfreund Don Juan's, Don Diego, ist.

Zweiter Act. Nachdem Don Diego Don Juan sein Abenteuer mit der ihm Unbekannten erzählt hat, begibt sich letzterer an die Drehlade, um einen Versuch zur Unterhaltung mit Leonor zu machen. Kaum hat er indessen Posto gefasst, als sein Diener Talego — der im Interesse der Comödie, wie er selbst scherzhaft bemerkt, einer Courtisane als Rache für einen gespielten Streich ein Frauenkleid und einen Schleier entwendet hat — den alten Carrizales in Sicht bekommt. Schnell entschlossen wirft er sich die beiden genannten Kleidungsstücke über und bedeutet seinem Herrn, eine Eifersuchtsscene mit ihm aufzuführen. Da es schon düster ist, lässt

sich Carrizales durch die Tracht Talego's täuschen, kann aber einen geheimen Argwohn nicht unterdrücken und fordert deshalb Don Juan auf, ihm den Namen der Dame zu nennen. Dies verweigert Don Juan, worauf sich beide darüber einigen, die Sache mit Güte oder Gewalt an einem andern Orte zum Austrag zu bringen, während die angebliche Dame sich einstweilen in Carrizales' Haus aufhalte. Der getäuschte Kapitän glaubt auf diese Weise den Namen derselben durch Marialonso zu erfahren, während er sich den Vermittler Don Juan's in das so sorgfältig gehütete Haus schafft. Dies gibt Gelegenheit zu einer köstlichen Eifersuchtsscene zwischen der vermeinten Dame, Leonor und Marialonso, deren Aufklärung kaum erfolgt ist, als Doña Luisa an die Thür klopft und eingelassen wird, da Carrizales vergessen hat, das Vorlegeschloss anzulegen. Nach einem heftigen Wortgefecht Luisa's mit Leonor kehrt Carrizales zurück. Talego versteckt sich, und der Kapitän ist entzückt, Doña Luisa zu entdecken, da ihm Don Juan, in seiner Verlegenheit, einen andern Ausweg zu finden, deren Namen als den der verhüllten Dame angegeben und damit unbewusst die Wahrheit gesagt hat. Alsdann führt Carrizales Luisa, welche sich mit dem Schleier verhüllt, dem jetzt in der Strasse erscheinenden Don Juan zu, was Anlass zu der höchst komischen Verwechselung wird, dass Don Juan in der Dunkelheit die eifersüchtige Geliebte berechtigterweise für den verkleideten Talego hält und ganz verblüfft ist, als sie sich enthüllt und ihm seinen Wankelmuth vorwirft.

Dritter Act. Doña Marialonso, welche von Talego im Interesse seines Herrn mit falschen Hoffnungen hingehalten wird, hat nach längerer Ueberlegung dem Kapitän ihren Plan, sich mit Don Juan zu vermählen, geoffenbart, und letzterer hat die diesbezügliche, in zweideutigen Ausdrücken an ihn gestellte Anfrage des Kapitäns mit der berechtigten Forderung beantwortet, seine Braut sehen zu wollen. Da Carrizales dies vernünftigerweise nicht abschlagen kann, nimmt er sich wenigstens vor, Leonor fernzuhalten. Als diese sich trotzdem dem Empfangszimmer nähert, bittet er Don Juan, sich für kurze Zeit in ein Cabinet zurückzuziehen, in welchem sich zufällig auch Talego versteckt hält. Kurz nach Erscheinen Leonor's löscht der Kapitän das Licht aus, greift im Dunkel nach Don Juan, um ihn aus dem Hause zu führen, ertappt

aber Talego und bringt diesen auf die Strasse, ohne die Verwechselung zu bemerken. Auf diese Art hat er den Liebhaber selbst ins Haus gebracht, und dieser benutzt die Gelegenheit, sich mit Doña Leonor — welche er jetzt als Original des von ihm so leidenschaftlich bewunderten Bildnisses erkennt — zu unterhalten, während die Alte, durch ein Schlafpulver Talego's betäubt, bewusstlos auf Carrizales' Bett gesunken ist. Unterdessen hat Don Diego die Entwickelung eingeleitet. Von Dankbarkeit gegen Don Juan erfüllt, welcher ihm nach Aufklärung der Identität Luisa's seine Ansprüche auf sie abgetreten, hat er mit grosser Besorgniss gesehen, wie sein Busenfreund von Carrizales in dessen Haus geführt worden und seitdem nicht wieder erschienen ist. Er hat deshalb den Corregidor von Madrid durch einen anonymen Brief hiervon in Kenntniss gesetzt. Dieser trifft in Begleitung seiner Leute ein und lässt nach mehrmaligem vergeblichen Pochen eine Wand einreissen. Auf diese Art eingedrungen, stellt er Carrizales wegen Don Juan's Verschwinden zur Rede. Der Kapitän leugnet in gutem Glauben, ihn im Hause zu haben, geräth aber durch sein unerwartetes Auffinden in grosse Bestürzung. Diese wird auf die höchste Spitze gebracht, als man auf des Kapitäns Bette die bewusstlose Marialonso findet. Der Corregidor zwingt ihn nun unter Androhung strenger Bestrafung im Falle der Gehorsamsverweigerung, dieser die Hand zu reichen, während Don Juan sich mit Leonor verlobt und Don Diego sich infolge dessen ohne Gewissenszweifel um Doña Luisa bewerben kann.

Wie nicht allein aus dem Grundgedanken, sondern auch aus einzelnen Details hervorgeht, hat Coello die einfache, rührende Novelle gleichen Titels von Cervantes benutzt. Aber welche reiche dramatische Handlung hat er daraus entwickelt, abgesehen davon, dass er die Katastrophe total veränderte! Wer sich der Mühe unterziehen will, obigen Inhaltsauszug mit der Novelle zu vergleichen, wird Coello unbedenklich ein bedeutendes dramatisches Erfindungs- und Gestaltungstalent zusprechen müssen. Dabei ist die Sprache rein und poetisch, in Lope de Vega's späterer Art, die Charakterzeichnung vortrefflich.

In Lope de Vega's früherer Art ist „Lo que puede la porfía". Die Handlung ist jedoch besser geführt als in den

Durchschnittsstücken des Altmeisters und lässt lebhaft bedauern, dass Coello nicht der alten Schule treu blieb, sondern sich später der neuern Geschmacksrichtung anschloss. Von seinen Productionen dieser Art erwähnen wir:

„Los empeños de seis horas". Dieses Stück gilt jetzt als sein unbestrittenes Eigenthum, obgleich es in dem achten Bande der „*Escogidas*" unter Calderon's Namen abgedruckt ist. Es gehört in die Klasse der Mantel- und Degencomödien in Calderon's Manier; die Handlung ist gut ausgedacht, aber bei weitem nicht so meisterhaft klar geführt wie in den meisten Stücken seines Vorbildes, auch lässt die Diction zu wünschen übrig.

Das in dem 31. Bande der „*Diferentes*" ohne Angabe des Autors veröffentlichte Lustspiel „Celos, honor y cordura" wird ebenfalls unserm Coello zugeschrieben. Einen Zuwachs an Ruhm kann ihm dasselbe jedoch nicht bringen, denn es ist weder originell noch interessant und gehört zur schwachen Durchschnittswaare.

„Por el esfuerzo la dicha", stets unter dem Namen Coello's gedruckt, ist identisch mit dem als Production des Maestro Alfaro mehrfach veröffentlichten Schauspiele „Aristómenes Mesenio" und darf als Eigenthum des letztern Autors angesehen werden. Es würde deshalb hier keine Erwähnung erheischen, wenn nicht die genannte Identität den Bibliographen bis jetzt gänzlich entgangen zu sein schiene.

Diejenigen Acte, welche in den mit andern Dichtern gemeinschaftlich verfassten Comödien das Eigenthum unsers Coello sind, tragen durchweg die Merkmale der Calderon-Periode an sich.

Don Antonio Coello stand, wie mehrere seiner dramatischen Zeitgenossen, auf der Schwelle der beiden grossen Perioden der altspanischen Comödie und hat, wie oben angeführt, in beiden Stilarten geschrieben. Sein Talent war eher ein mehrseitiges, als selbstbewusstes. Als Höfling wechselte er seine Geschmacksrichtung mit derjenigen des Palastes, aber in seinen guten Stunden war er ein echter Dichter. Dies zeigt sein prächtiges Lustspiel „El celoso extremeño", und einen noch vollwichtigern Beweis würde „Dar la vida por su dama" liefern, wenn ihm dieses Drama mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden könnte.

Alvaro Cubillo de Aragon.

Ueber diesen Dichter sind nur höchst spärliche biographische Notizen vorhanden. Er wurde zu Granada in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts geboren und stammte wahrscheinlich aus vornehmer Familie. Anfänglich scheint er die Rechtslaufbahn betreten, sich aber dann ausschliesslich der Dichtkunst gewidmet zu haben. Fortuna in materieller Bedeutung war ihm jedoch nicht hold, denn die Bedürfnisse seiner zahlreichen Familie legten ihm den Zwang auf, den Schmeichler des Hofes in noch höherm Grade als die übrigen Palastdichter zu machen und sogar seinen Wunsch, pecuniär belohnt zu werden, in ziemlich offener Weise auszusprechen. Wir besitzen von ihm ein charakteristisches Gedicht, in welchem er seine Freude darüber ausdrückt, dass ihn der König für eine Composition von 14 Zeilen mit 15 Dublonen beschenkt habe. Im Jahre 1654 hatte er nach seiner eigenen Aussage schon 100 Comödien verfasst, wovon uns etwa 30 erhalten sind. Wir wissen, dass er 1660 noch lebte, aber sein Todesjahr ist unbekannt. Vielleicht dürfen wir dasselbe kurz nach 1667 setzen, denn von diesem Jahre datiren die Präliminarien des 29. Bandes der „*Comedias escogidas*“, in welchem Cubillo's Drama „GANAR POR LA MANO EL JUEGO“ abgedruckt ist, dessen Schlussverse „dies werden die letzten Federstriche Alvaro Cubillo's sein“ (siehe unsere Besprechung des Stücks weiter unten) eine Todesahnung des Dichters voraussetzen lassen. Vielleicht rühren diese Verse auch von dem Drucker her, welcher sie während der letzten Krankheit des Dichters dem Stücke beifügte, und wären dann um so beweiskräftiger für die annähernde Feststellung des Todesjahrs Cubillo's.

Gehen wir zu den Dramen des Dichters über.

„LA HONESTIDAD DEFENDIDA DE ELISA DIDO.“ Dieses Stück beginnt sehr vielversprechend. Dido wird mit grossem Pomp zur Königin ausgerufen, aber die Befriedigung hierüber wird ihr alsbald vergällt. Ein in Felle gehüllter Philosoph weissagt ihr nicht allein, dass ein zukünftiger Dichter sie verunglimpfen werde, sondern zeigt ihr auch als solchen den Schatten des Virgil, welcher zum Ueberfluss einige Stellen seiner „*Aenëis*“ recitirt. Hier beginnt die bisher hochgehal-

tene dramatische Stimmung nachzulassen. König Jarbas kommt als Gesandter seiner selbst nach Karthago, ein Lustspielmittelchen, welches am wenigsten in ein classisch sein sollendes Schauspiel passt. Dido gibt ihm einen würdig gehaltenen Bericht ihrer frühern Schicksale, aber hiermit ist auch alles zu Ende, was das Stück über eine ganz gewöhnliche spanische Comödie erhebt. Es folgen die üblichen Verwickelungen einer solchen. Die Schwester Elisa Dido's, Ana, verliebt sich in den vermeintlichen Gesandten, gibt ihm ein nächtliches Stelldichein im Garten und wirft ihm als Gunstbezeigung eine Schärpe herab. Damit das übliche Duell nicht fehle, erscheint der Anbeter einer Hofdame Dido's und kreuzt das Schwert mit dem König. Der Lärm zieht Dido herbei, und der König glaubt nun sicher, diese habe ihm die erwähnte Gunst erwiesen. Er erscheint nun bald als König, bald als Gesandter. Nachdem er herausgefunden hat, dass es nicht Dido gewesen war, welche ihm das Stelldichein gegeben, gebraucht er das höchst unwürdige Mittel, diese Entdeckung zu verschweigen und sich zu benehmen, als sei er noch immer seiner ersten Ueberzeugung. Er hofft hierdurch Dido zu bewegen, ihm als anscheinend doch Compromittirte die Hand zu reichen. Dieser unedle Kunstgriff nützt ihm jedoch ebenso wenig als die Drohung, sein Heer auf Karthago marschiren zu lassen, denn Dido — um der Asche ihres Gemahls treu zu bleiben — will sich erst in ihr Schwert, dann auf einen lodernden Scheiterhaufen stürzen. Der König beschwört sie jedoch, ihren Selbstmord zu unterlassen, da er lieber seine Werbung aufgeben wolle. Dido, hierdurch gerührt, will ihm die Hand reichen, aber Jarbas hält es für besser, diese Lösung der Zeit zu überlassen. — Dieses jämmerliche Ende verdirbt gänzlich den am Anfang würdig angelegten Charakter der karthagischen Fürstin. Dass die übrigen Charaktere und Situationen diejenigen einer gewöhnlichen spanischen Comödie sind, geht aus dem Gesagten deutlich hervor, und das Stück würde eine nähere Besprechung überhaupt nicht verdienen, wenn es nicht ein Typus anderer Dramen aus der Alterthumsgeschichte von Dichtern zweiten Ranges der Calderon-Periode wäre.

„El vencedor de sí mismo“ ist ein buntscheckiges Ritterstück, dessen Stoff Cubillo dem „*Orlando furioso*“ des

Ariost entlehnt hat. Obgleich es keinen Anspruch auf höhern Werth erheben kann, so ist doch die Zusammenstellung der Handlung interessant genug, um eine kurze Inhaltsangabe zu rechtfertigen. Rugero ist im Begriffe, sich mit seiner Geliebten Bradamante zu vermählen, als deren Vater Haymon Einspruch erhebt, da er ihre Hand dem Prinzen Leo von Griechenland zugesagt habe. Die Liebenden sind ausser sich und glauben unmotivirterweise, Ursache zu gegenseitiger Eifersucht zu haben, Rugero auf Leo, Bradamante auf die Rugero mit ihrer Liebe verfolgende Doralice. Nach einem Zweikampf mit Rodamonte, welcher mit des Letztern Tode endigt, flieht Rugero die Stätte seiner getäuschten Hoffnung, trifft in Bulgarien auf zwei kämpfende Heere, stellt sich — ohne zu wissen, wer die Streitenden sind — auf die Seite der Unterliegenden und wendet das Schlachtenglück durch seine persönliche Tapferkeit. Er erfährt nun, dass er einem bulgarischen Heere gegen den griechischen Prinzen Leo beigestanden habe, aber sein Sieg bleibt vorläufig fruchtlos für ihn und wendet sich sogar gegen seine Person, da er zufällig in die Gewalt Leo's fällt. Trotzdem letzterer sofort den Recken erkennt, welcher ihm den Sieg aus den Händen gerissen, behandelt er ihn so grossmüthig, dass Rugero sich vornimmt, Leo's Interesse vor das seinige zu setzen. Die Gelegenheit hierzu findet sich bald, denn Doralice überbringt Leo die Botschaft, dass Bradamante in ihrer Verzweiflung erklärt habe, nur derjenige könne ihr Gemahl werden, der sie vorher im Zweikampf besiege. Leo überträgt diesen etwas häkeligen Auftrag Rugero, welcher wirklich in der Rüstung des griechischen Prinzen Bradamante überwindet. Jetzt aber gesteht Rugero seinem Gönner, wer er ist, und dieser ist grossmüthig genug, die hohe Loyalität seines Nebenbuhlers anzuerkennen und ihm seine Ansprüche auf Bradamante abzutreten. Das Glück Rugero's wird durch eine bulgarische Gesandtschaft, welche ihm die Krone anbietet, auf die Spitze gebracht. — Die Sprache des Stücks ist diejenige der Calderon-Periode. Ein ergötzlicher Anachronismus liegt darin, dass Doralice — zur Zeit Karl's des Grossen — auf Rugero mit einer Pistole schiessen will.

„La tragedia del Duque de Berganza" ist ein Versuch, den Spuren Don Diego Jimenez de Enciso's im histo-

rischen Schauspiel zu folgen. König Johann II. von Portugal (derselbe, welcher von Lope de Vega als „Príncipe perfecto“ in zwei Dramen verherrlicht worden ist) hat unter Mitwirkung der Cortes die Privilegien des hohen Adels in Bezug auf eigene Criminalgerichtsbarkeit aufgehoben. Das Haupt der darüber aufs höchste aufgebrachten Grossen ist der Herzog von Braganza. Trotz der Warnungen seiner edeln Gemahlin, lässt sich dieser in verrätherischen Briefwechsel mit der castilianischen Regierung ein. Derselbe wird in echt tragischer Weise nicht allein durch einen seiner Vertrauten, sondern auch zufällig durch einen Anhänger des Königs aufgedeckt, welchem der Herzog infolge der von ihm so hartnäckig vertheidigten Sonderrechte Schutz vor der königlichen Justiz in seinem Arbeitszimmer zu gewähren versucht hatte. Der von Allem unterrichtete König warnt den verblendeten Edelmann in väterlicher Weise vor der Fortsetzung seiner Umtriebe, aber diese Milde veranlasst den Herzog nur zu der irrigen Folgerung, der König fürchte ihn. Er spinnt deshalb seine Intriguen hartnäckig fort und das Ende davon ist — das Schafott.

Der Dichter ahmt in diesem Stücke den philosophisch-geschichtlichen Ton der Enciso'schen Dramen mit einigem Glück nach, bleibt jedoch im Colorit bedeutend hinter seinem Vorbilde zurück. Dass er besonders Enciso's „El príncipe Don Carlos“ vor Augen gehabt hat, geht nicht allein aus der ganzen Anlage der Figur Johann's II. — einer Anempfindung des Enciso'schen Philipp II. —, sondern auch aus einer Stelle hervor, welche unmittelbar auf „El príncipe Don Carlos“ anspielt. Der Gracioso sagt nämlich:

llega, ofrece, habla, ruega,
que miéntras que tú lo haces,
yo entretendré á Monteí.

Aber auch Enciso's „La mayor hazaña de Carlos V“ schwebte ihm vor, denn der Herzog hat im Kerker eine Erscheinung seiner selbst als Todter, eine offenbare Nachahmung der gleichen Episode im vorgenannten Drama. — Die Schlussverse:

Dé fin la trágica muerte
del gran Duque de Berganza,
cuyo mayor descendiente,

siguiendo los mismos pasos,
hoy á Castilla se atreve

deuten auf eine politische Tendenz des Stücks und auf die Zeit seiner Abfassung, 1640 hin. Es ist im übrigen in jeder Beziehung würdig gehalten; was ihm fehlt, ist die Tiefe der Leidenschaften, durch welche uns die echte Tragödie hinreisst und erschüttert. In dieser Beziehung muss:

„La mayor venganza de honor" höher gestellt werden. — Zwei Brüder, die Comthure Don Jorge und Don Fernando, lieben Doña Beatriz und Doña Ana, Tochter und Nichte eines hochgestellten Edelmanns, Don García. Der junge König Johann II. von Castilien hat sein Auge ebenfalls auf Beatriz geworfen, kämpft eines Nachts unerkannt unter ihrem Gitterfenster mit Don Jorge, merkt, dass dieser der Begünstigte ist, und beschliesst deshalb, seine aussichtslose Liebe aufzugeben. Er lässt Don Jorge sogar am nächsten Tage in den Palast befehlen, um ihm die Vermählung mit Beatriz vorzuschlagen, aber das Schicksal will, dass kurz vor dem entscheidenden Worte der hochangesehene Veinticuatro Don Fernando siegreich von einer militärischen Expedition zurückkehrt und zur Berichterstattung vor dem König Audienz erhält. Da der junge Monarch im Innersten seines Herzens die Geliebte dem glücklichen Nebenbuhler nicht gönnt, findet er jetzt eine Gelegenheit, diesem wenig vernünftigen Gefühle der Misgunst zu genügen und gleichzeitig des Veinticuatro Dienste zu belohnen, indem er letztern unter Zustimmung Don García's mit Beatricens Hand und einem kostbaren Diamantring beschenkt. Um das eheliche Glück der neuen Gatten zu sichern, werden die Comthure von Córdoba nach Alcalá versetzt.

Zweiter Act. Beatriz hat sich allmählich in ihr Schicksal gefunden, obgleich sie ihren Gemahl mehr achtet und fürchtet, als wirklich liebt. Ihre Muhme Doña Ana, sowie ihre Sklavin Esperanza sorgen indessen durch öftere Anspielungen dafür, dass die alten Wunden nicht ganz vernarben, und als gar die Comthure im Geheimen nach Córdoba zurückkehren, schwebt ihre Tugend in grosser Gefahr. Anfänglich jedoch ist sie für jede Annäherung unzugänglich; sie schickt den Lakaien Don Jorge's, welcher in Verkleidung eines Bettlers ins Haus kommt, durch ihren Sklaven Rodrigo weg und zerreisst ein Schreiben des Comthurs, welches durch Doña

Ana in ihre Hände gelangt. Trotzdem bestellt letztere die beiden Brüder auf den Abend zu einem Stelldichein, da der Veinticuatro, einem Befehle des Königs gemäss, nach Toledo abreisen muss. Diese Reise hat der König ausgesonnen, da er von der unerlaubten Anwesenheit der Comthure in Córdoba Nachricht erhalten und beschlossen hat, die Ehre des Veinticuatro zu wahren, ohne ihn zu beunruhigen. Unglücklicherweise ist dem letztern jedoch von seinem Sklaven Rodrigo, welcher den verkleideten Bettler erkannt hat, die muthmaassliche Wahrheit angedeutet worden, weshalb er dem Befehle seines Königs nur mit schwerem Herzen gehorcht.

Dritter Act. Der König postirt sich während der Nacht als Wächter der Ehre seines Vasallen vor dessen Haus. Die erscheinenden Comthure veranlasst er durch klare Andeutungen zur Räumung der Strasse. Alsdann sagt er der wartenden Doña Ana, bei welcher er sich in der Dunkelheit für Don Jorge ausgibt, er habe die Liebe zu Beatriz gänzlich überwunden und vergessen. Diese in bester Absicht gebrauchte List schlägt zum grössten Unheil aus und ist der Schlüssel zur Katastrophe: was dieselbe verhindern sollte, ruft sie in echt tragischer Weise hervor. Was die Liebe Don Jorge's bei Beatriz nicht vermocht hat, bewirkt die vermeintliche Verschmähung; die gekränkte weibliche Eitelkeit ist stärker als alle andern Rücksichten. Beatriz entschliesst sich, Don Jorge rufen zu lassen und ihm ihre Ehre zu opfern; gleichzeitig hat sie die unbegreiflich thörichte Schwäche, ihm den Ring zu schenken, welcher aus der Hand des Königs in diejenige ihres Gemahls und dann in die ihrige übergegangen war. Rodrigo hat unterdessen seinen Herrn von dem Vorgefallenen brieflich in Kenntniss gesetzt; trotzdem ist der erste Schritt, welchen der Veinticuatro bei seiner Rückkehr aus Toledo thut, zu seinem König. Unglücklicherweise dringt ihm dieser Besuch die vollste Ueberzeugung seiner Schande auf, denn der Monarch, welcher kurz vorher seinen Ring an Don Jorge's Finger gesehen hat, macht Don Fernando Vorwürfe darüber, dass er dieses Andenken verschenkt habe. Der Veinticuatro rechtfertigt sich mit der Wahrheit, und einige dunkle Andeutungen seines Fürsten bestärken ihn in dem Entschlusse, blutige Rache für die Beschimpfung seiner Ehre zu nehmen. In Begleitung Rodrigo's ersteigt er

in tiefer Nacht sein Haus, trifft auf die Ehebrecher, ermordet dieselben und befleckt dann seine Hände mit dem Blute jedes lebenden Wesens, welches er vorfindet. Sogar einen zahmen Papagei schont er nicht, nimmt aber als echter Andalusier (bzw. der Dichter Cubillo als Sohn der gleichen Erde) seine Pferde von dem Blutbad aus. Die Verzeihung des Königs ist ihm durch dessen Andeutungen im voraus gesichert.

Auf den ersten Blick leuchtet es ein, dass Cubillo Lope de Vega's „Los Comendadores de Córdoba" benutzt hat, ebenso muss aber sofort in die Augen fallen, dass er den Stoff psychologisch bedeutend vertiefte. Bei Lope lernt Beatriz erst nach ihrer Vermählung Don Jorge kennen, und ihre Liebe zu demselben gründet sich einfach auf sträflichen, durchaus unentschuldbaren Leichtsinn; bei Cubillo haben sich Don Jorge und Beatriz vor der Letztern Vermählung geliebt, Beatriz hat gegen ihren Willen einem ungeliebten Manne die Hand reichen müssen, und dennoch ist sie standhaft, bis die ungeheuere Kränkung ihrer weiblichen Eitelkeit die noch glimmende Asche der alten Liebe wieder anfacht. Bei Lope werden die Comthure zufällig, bei Cubillo absichtlich von Córdoba entfernt. Bei Lope spielt der katholische Ferdinand als König eine Nebenrolle, bei Cubillo wird der junge König Johann mit grosser Geschicklichkeit als Treibrad der Handlung verwendet. Am Schlusse hat Cubillo die Barbarei Lope's vermieden, dass der Veinticuatro noch angesichts seines Blutbads eine zweite Gemahlin aus der Hand des Königs entgegennimmt. Dies sind die Hauptzüge psychologischer Vertiefung seitens Cubillo's, aber an kleinern Zügen dieser Art ist noch manches vorhanden. Das Stück überhaupt ist nicht allein hierdurch, sondern auch durch den logischen, energischen Gang der Handlung und die selten durch Cultismus entstellte kräftige Diction eines wahrhaft bedeutenden Dichters, sowie des Neudrucks würdig, welchen ihm Mesonero Romanos in der Rivadeneyra-Bibliothek unbegreiflicherweise versagt hat.

„Perderse por no perderse" schildert den Conflict zwischen Liebe und Loyalität in der Brust eines dem König Fernando von Neapel dienenden spanischen Edelmanns, Ruy Gomez de Avalos. Die Flamme Beider ist die schöne Estefania, aber der König zieht Ruy Gomez ins Vertrauen, und dieser — obgleich von Estefania geliebt — setzt die Liebe

trotz schweren Kampfes der Loyalität nach. Natürlich wird er für diese Aufopferung belohnt, indem der König seine Leidenschaft bezwingt und die Liebenden vereinigt. — Wie man sieht, ist der Stoff kein origineller, aber die Handlung ist logisch und klar geführt, die Charakterzeichnung stellenweise vortrefflich. Besonders ragen die Figuren des Ruy Gomez, eines Ritters „ohne Furcht und Tadel", und des weisen jungen Königs hervor. Die Regententugenden des letztern lassen seinen Verzicht auf die Geliebte bedeutend motivirter erscheinen, als die ähnliche Wandlung der meisten sich selbst bezwingenden spanischen Comödienkönige. Man könnte denken, Cubillo. hätte beim Verfassen des Stücks Don Juan Ruiz de Alarcon vor Augen gehabt.

„Las muñecas de Marcela" ist eins jener Stücke, in welchen ein Duellmörder sich unbewussterweise in das Haus der Verwandten des Getödteten flüchtet und dort bei einem jungen Mädchen Mitleid und Beistand findet. Das Originelle der Handlung besteht darin, dass die Puppenkammer der jungen Beschützerin als Versteck für den Flüchtling dienen muss, sowie dass die Lösung des Knotens durch ein neugeborenes Kind herbeigeführt wird, welches den Bruder der mitleidigen Schönen zum Vater, die Schwester des Versteckten zur Mutter hat und letzterm aus Versehen in der Dunkelheit übergeben wird. Diese Episode, auf die Bühne gebracht, gibt dem Stücke einen etwas possenhaften Anstrich, doch ist es im übrigen gut gehalten, und besonders die Zeichnung der von Kindlichkeit zu voller Jungfräulichkeit übergehenden Marcela verdient unbedingtes Lob.

„La manga de Sarracino." — Don Diego Giron, ein Calatrava-Ritter, liebt Doña Elvira Carrillo, wird aber lange Zeit von ihr verschmäht. Schliesslich rührt seine unerschütterliche Standhaftigkeit die spröde Schöne, und dieser Liebesfunke wird zur Flamme, als Don Diego den Befehl erhält, gegen die toledanischen Mauren zu Felde zu ziehen. Unerkannt folgt Elvira dem christlichen Heere in Soldatentracht. Eine unglückliche Schlacht bringt sowohl sie als Don Diego in maurische Gefangenschaft, aber das Glück will, dass beide der schönen Maurin Galiana als Sklaven geschenkt werden. In dem Hause ihrer Herrin erkennen sie sich, und Elvira offenbart ihre Liebe. Das verhältnissmässige Glück Beider

wird dadurch getrübt, dass Galiana eine heftige Neigung zu dem schmucken Christensklaven fasst. Doppelte Eifersucht ist die Folge, und bei der Maurin geht diese Leidenschaft so weit, dass sie Don Diego mit Ohrfeigen tractirt und Elvira die Freiheit schenkt, nur um sich ihrer zu entledigen. Kaum ist dieser Rasereianfall vorüber, als ihre Liebe wieder die Oberhand gewinnt. Sie schmeichelt Don Diego, und als dieser infolge dessen seinen wahren Stand und Namen enthüllt, beschliesst sie, in Verkleidung mit ihm nach Calatrava zu reisen, um sich dorten nach vorheriger Taufe mit ihm zu vermählen. Um dies in voller Sicherheit auszuführen, bittet sie ihren maurischen Anbeter Sarracino, Doña Elvira und Don Diego sammt einem angeblichen Vetter des letztern nach Calatrava zu escortiren. Dieser Vetter ist die verkleidete Galiana selbst. Als die Reisegesellschaft in Calatrava eintrifft, reichen sich Doña Elvira und Don Diego die Hände, während die enttäuschte Galiana mit ihrem Sarracino vorlieb nehmen muss, nachdem dieser sich — gleich ihr — zur Taufe bereit erklärt hat.

Den drei Romanzen über Sarracino und Galiana, welche Duran in seinem „*Romancero general*“ unter No. 202 bis 204 abgedruckt hat und laut seiner Anmerkung zu No. 202 für die Quellen unsers Stückes hält, kann der Dichter nur wenig entnommen haben, wie man sich leicht überzeugen kann. Falls Cubillo nicht etwa noch andere Quellen benutzt hat, muss ihm wegen der phantasievollen Erfindung der dramatischen Handlung Lob gezollt werden. Das Stück ist ganz im Stil der Lope'schen Schule und demnach wohl ein Jugendwerk des Autors. Die Verkleidungen Elvira's und Galiana's in Männertracht, die Liebe der maurischen Herrin zu dem Christensklaven, das Anlehnen an alte Balladen u. s. w. sind ganz Lope'sch, und was die Diction betrifft, so ist nicht allein der allgemeine Ton der Lope'schen Schule, sondern auch öfters directe Nachahmung der Redewendungen des Altmeisters deutlich zu erkennen. Man vergleiche z. B. die Bilder am Schlusse des ersten Acts:

Doña Elvira.

Dáme el peto de paciencia,
si hay en la paciencia peto
á prueba de los flechazos.

. . . . . .
Venga el espaldar de ausencia,
mas no hay espaldas de acero

que estén seguras jamás
de sus mudanzas y efetos.
Brazales y brazaletes
me dá, pero no los quiero,
que nunca hiere en los brazos,
quien tiene por blanco el pecho.
Enlaza luego la gola
contra el cordel de los celos...
pero ¿qué gola es bastante,
si es verdugo el pensamiento?
Los cañones y las cañas
me pon para dar ejemplo,
que pues hacen yerros tales,
han menester ser de hierro.
La celada de sospechas
me enlaza; llevarla tengo,
porque todos mis sentidos
estén en celada puestos etc.

mit den ähnlichen Stellen in Lope's „La batalla del honor". Auch die Rede Galiana's in der dritten Scene des zweiten Acts:

Mando, que mis pensamientos
contigo á Faeton no imiten,
porque no los precipiten
tus altos merecimientos etc.

könnte geradezu von Lope geschrieben sein. — Das Stück ist im ganzen eins der erquicklichsten Cubillo's, ein Beweis, dass der einfachere Stil der ersten Periode den Dramatikern zweiten Ranges im allgemeinen bedeutend besser anstand, als die krausere Ausdrucksweise der Calderon-Epoche.

„El amor cómo ha de ser." — Ist in dem soeben besprochenen Stücke die Einwirkung Lope de Vega's unverkennbar, so lässt sich in dem jetzt vorliegenden der Einfluss Tirso de Molina's deutlich nachweisen. — Don Gaston de Moncada hat sich mit Isabela, Marquise von Aristela, heimlich verlobt, macht aber, als die schöne Herzogin Olimpia von Calabrien Witwe wird, dieser eifrig den Hof. Olimpia ist indessen durch Vollmacht bereits mit dem Grafen Claros, einem Vasallen des Königs von Neapel, verlobt. Die Infantin Rosimunda, Schwester des Königs, liebt den Grafen, gibt ihm dies nicht undeutlich zu verstehen und hintertreibt seine Abreise nach Calabrien. Die für Olimpia unerklärliche Zögerung ihres Bräutigams bewegt dieselbe, Don Gaston's Bewerbungen einiges Gehör zu schenken. Als Isabela dies erfährt, fasst sie den abenteuerlichen Plan, sich in Männertracht nach Calabrien zu begeben, sich mittels gefälschter Briefe als Graf Claros aufzuspielen und hierdurch Gaston's Absichten zu durchkreuzen. Das Glück will ihr wohl, denn als Gaston bemerkt, dass Olimpia einen Brief des angeblichen Grafen annimmt und geneigt ist, ihn selbst zu empfangen, zieht er sich auf seine Landgüter zurück. Isabela kann na-

türlich ihre anfänglich glänzend erfolgreiche Rolle nicht lange spielen und verschwindet aus Calabrien, sobald sie ihren Zweck, Gaston zu verdrängen, erreicht hat. Olimpia geräth ausser sich und beklagt sich bei dem König von Neapel über diese Flucht ihres vermeinten Bräutigams. Ihre Schönheit entzückt indessen den jungen Monarchen derart, dass er selbst sich ihre Hand erbittet. Diese ungleiche Verbindung gibt der Infantin den Muth, ihre Liebe zu dem Grafen Claros zu gestehen, und als Isabela als falscher Graf enthüllt wird, reicht ihr Don Gaston, seiner frühern Verpflichtung gemäss, reuevoll die Hand.

Das Stück zeigt die Diction der ersten Periode, ebenso weist der Stoff auf diese hin. Was nun gar die Charaktere betrifft, so haben wir nicht weniger als vier ausgesprochene Tirso'sche Typen: die Marquise, welche in Männertracht die Pläne ihres ungetreuen Liebhabers durchkreuzt; die Infantin, welche dem Grafen Claros ihre Liebe mittels zweideutiger Redensarten geradezu aufdrängt; schliesslich die zwei Wetterhähne Don Gaston und Graf Claros, welche beide wegen einer höher Betitelten die vorherige Geliebte aufgeben.

Zeigen uns diese beiden Stücke, dass Cubillo's Schöpfungen theilweise in die erste Periode hineinreichen, so ist das Drama „GANAR POR LA MANO EL JUEGO", welches nach den Schlussversen:

Y aquí dá fin la comedia,
pidiendo perdon y aplauso
Alvaro Cubillo, en quien
serán los últimos rasgos

entweder sein letztes, oder wenigstens eins der letzten ist, die ungeheuerliche Uebertreibung der Effecte und der Ausdrucksweise, welche das Zeichen des Verfalls einer Literatur ist. Die wilde, rohe, mit Heiligenkram durchspickte Handlung gipfelt darin, dass eine Edeldame ihrem Entführer die Hand versprochen hat, falls er sein Haupt als König kröne und ihr einen vermeintlich ungetreuen Liebhaber in die Hände liefere. Da diese beiden Bedingungen erfüllt werden, kann sie dem verhassten Manne gegenüber ihr Wort nicht anders einlösen, als indem sie ihre rechte Hand abhackt und ihm dieselbe überreicht. Das Ergebniss ist, dass beide, zur

Erkenntniss ihres sündigen Treibens gelangt, beschliessen, ein heiliges Leben als Büsser in der Thebaïs zu führen. Die abgehauene Hand fügt sich mirakulös dem Arme wieder an. Roheit und Heiligenkram gehen in Stücken dieser Art immer Hand in Hand, und der widerliche Effect derselben wird durch die mit den abscheulichsten Hyperbeln durchtränkte Sprache noch gesteigert.

Einen wohlthuenden Gegensatz zu diesem wüsten Drama bildet „La perfecta casada". Hier tritt uns in glänzender, vielleicht etwas zu idealer Beleuchtung, der Charakter einer edeln, fügsamen Frau entgegen, welche den ihr widerwillig angetrauten Gemahl durch Entfaltung weiblicher Sanftmuth und ehelicher Standhaftigkeit zu Pflicht und Liebe zurückführt.

Zwei Doppelcomödien Cubillo's gehören zu den bekanntern seiner Stücke. Die erste ist:

„El rayo de Andalucía y Genízaro de España", erster und zweiter Theil, und behandelt die sagenhafte Geschichte des Mudarra. Der erste Theil lehnt sich, wenn auch in phantastischer Weise, an die alte Tradition an, der zweite ist jedoch offenbar Cubillo's eigenem Kopfe entsprungen. Mudarra, welcher sich am Schlusse des ersten Theils mit Elvira, einer schönen Amazone, vermählt hat, wird von König Ramiro gegen den in Leon eingefallenen Almanzor von Córdoba gesandt. Da Ramiro eine heftige Neigung für Elvira gefasst hat, benutzt er die Abwesenheit ihres Gemahls, sie mit Liebesanträgen zu verfolgen. Sie ist darüber so entrüstet, dass sie seinem Unterhändler Favisa einen Backenstreich verabfolgt. Da der König diesen Schimpf an ihr selbst nicht rächen kann, so lässt er ihren Schwiegervater Gonzalo Bustos einkerkern, aber seine bessern Gefühle siegen bald über seine Leidenschaft, und die Rückkehr Mudarra's bringt alles ins Gleise.

Beide Theile sind offenbar Jugendwerke. Die Sprache ist energisch und feurig, aber stark mit Hyperbeln versetzt, die Helden verfallen leicht in Bramarbasiren, und das Detailausmalen in langen Erzählungen tritt ungebührlich in den Vordergrund. Nach den Lobsprüchen Montalvan's zu urtheilen, sind indessen gerade diese Dramen — und wahrscheinlich gerade um dieser Fehler willen — sehr beliebt gewesen.

Die genannten Eigenschaften und Mängel, letztere jedoch in gemilderter Weise, zeigt die andere Doppelcomödie „El Conde de Saldaña y Hechos de Bernardo del Carpio". Deren beide Theile sind reifere, überdachtere Werke, aber auch ihnen fehlt trotz des dankbaren Stoffes, der unbeschreiblich poetische Hauch, der die Dramen Lope de Vega's aus der spanischen Heldensage durchweht. Der erste Theil beschreibt hauptsächlich die Schicksale des Grafen von Saldaña bis zu dessen Tod, der zweite beschäftigt sich mehr mit Bernardo del Carpio und dem unglücklichen Feldzuge der Franzosen, welcher — der Sage nach — mit der Niederlage von Roncesvalles endigte. Ein schöner Zug in diesem zweiten Theile ist folgender. Als Bernardo vor dem Grabmonument mit der Bildsäule seines Vaters in Betrachtung versunken dasteht, lässt die Statue den Feldherrnstab in ihrer Hand zu den Füssen des heldenmüthigen Sohnes fallen, damit andeutend, dass das Zeichen, welches den Vater stets zum Ruhme geführt, in dem Sohne einen würdigen Erben gefunden habe.

„El mejor rey del mundo y Templo de Salomon" ist ein seltenes, aber werthloses Drama. Es schildert die Krönung Salomo's; die Ankunft seiner Braut Arminda, Tochter des Königs von Aegypten; die Erscheinung Jehovah's, von welcher Salomo Weisheit erbittet; die Rechtspflege des weisen Monarchen und seine Inspiration des Hohenlieds. Den höchst undramatischen Schluss bildet seine Aufforderung an Arminda, den soeben beendigten Tempel mit ihm in Augenschein zu nehmen. Der Dichter verspricht einen zweiten Theil, dessen Nichterscheinen kaum zu bedauern ist, wenn er im Tone des ersten gehalten war. Eine schlecht geführte Handlung und steife Diction, welche durch nicht weniger als vier langweilige Erzählungen in pomphaften Octaven geschmückt werden soll, sind wahre Geduldsproben für den Leser.

Ein viel besseres Stück ist „Los desagravios de Cristo". In diesem wird die Eroberung von Jerusalem durch Vespasian und seine beiden Söhne Titus und Domitian geschildert. Dieselben spielen sich als Rächer Christi auf und fechten unter der Standarte des Crucifixes. Die Figuren des Titus und Domitian sind nicht allein vortrefflich gezeichnet und con-

trastirt, sondern machen auch den Eindruck von Römern, statt denjenigen von Spaniern des 17. Jahrhunderts. Die Sprache ist im allgemeinen des ernsten Stoffes würdig.

„El Señor de Noches buenas" und „El invisible príncipe del Baul" sind frische, lustige Comödien, welche an die Grenze der Posse streifen; das letztere Stück kann sogar als Figuron-Comödie bezeichnet werden. In beiden spielt ein beschränkter Majoratsherr, welcher von seinem jüngern Bruder überlistet wird, die Hauptrolle. Die Scenen in „El invisible príncipe del Baul", in welchen der ebenso aufgeblasene als leichtgläubige Fürst mit der Feder am Hute herumstolzirt, die ihn, wie er glaubt, unsichtbar macht, sind wahrhaft köstlich.

Eine Art Guapo-Stück ist „Añasco el de Talavera", und da dasselbe — wenn auch geradezu unsinnig — ebenso selten als originell ist, soll dessen Inhalt in kurzen Zügen angegeben werden. Dionisia, die Tochter Marcelo de Añasco's, ist von so männlichem Geiste, dass sie nicht allein die Anbetung des starken Geschlechts verachtet, sondern sogar ihrer Muhme Leonor selbst feurig den Hof macht. Eines Nachts kommt es zum Duell zwischen Don Juan, Leonor's Liebhaber und der als Mann gekleideten Dionisia, in welchem ersterer verwundet wird. Infolge dessen muss Dionisia flüchten und treibt sich eine Zeit lang als Student und Raufbold herum, bis sie wegen einer vermeintlichen Beleidigung ihres Vaters ein abermaliges Duell mit dem inzwischen geheilten Don Juan bestanden hat. Dessen Tapferkeit bei dieser Gelegenheit entzückt sie derart, dass sie ihr Geschlecht entdeckt und seine Hand verlangt. Don Juan geht darauf ein, und Leonor muss sich mit einem Freunde ihres frühern Anbeters zufrieden geben. — In einer seltenen Romanzensammlung „*Primavera y Flor de los mejores Romances*" (Zaragoza 1636), welche Salvá besass, soll sich eine Ballade mit dem gleichen Titel „Añasco el de Talavera" befinden. Ob aber diese Ballade unserm Stück gefolgt ist, oder umgekehrt, oder ob beide Compositionen unabhängig von einander einem ältern Stoffe ihre Entstehung verdanken, lässt sich ohne Kenntniss der Ballade nicht bestimmen.

Cubillo steht, wie Don Antonio Coello, auf der Scheide der zwei grossen Perioden des altspanischen Nationaldramas

und hat in beiden Manieren gedichtet. Aber noch mehr kann von ihm gesagt werden: in seinen Werken lässt sich das altspanische Drama in seiner ganzen Entwickelung verfolgen. „La manga de Sarracino" ist in Lope de Vega's Manier, „El amor cómo ha de ser" erinnert an Tirso de Molina, „La tragedia del Duque de Berganza" an Enciso, „Perderse por no perderse" an Alarcon, „La mayor venganza de honor" und „El vencedor de sí mismo" an die Tragödien und Ritterstücke Calderon's; endlich zeigt sein wahrscheinlich letztes Werk „Ganar por la mano el juego" die in Roheit ausartende Uebertreibung, welche das gemeinsame Merkmal der Anfänge und des Niedergangs einer Literatur ist. In „El señor de Noches buenas" ist das leichtere Lustspiel, in „El invisible príncipe del Baul" die Figuron-Comödie, in „Añasco el de Talavera" das Guapo-Stück vertreten. Eine derartige Vielseitigkeit ist immerhin — wenn, wie bei Cubillo, die verschiedenen Werke sich über die Mittelmässigkeit erheben — das Kennzeichen eines bedeutenden Talents, und ein solches lässt sich unserm Dichter sicherlich nicht absprechen. Erreicht er auch nie das warme poetische Colorit Lope de Vega's, den schillernden Witz Tirso's, die philosophisch geschichtliche Tiefe Enciso's, den künstlerischen Ernst Alarcon's und den dichterischen Schwung Calderon's, so bleiben immer noch als Vorzüge bestehen: eine schöne Grundlage poetischer Erfindungskraft, meistens gute Führung der Handlung, öftere psychologische Vertiefung der Charaktere und zeitweise energische Sprache. Seine Hauptfehler liegen in öfters angewendetem Cultismo, Neigung zu Rodomontaden, nicht immer flüssiger Versification und allzu häufiger Anwendung überlanger Erzählungen. Zu letztern hat er überdies in vielen Fällen die italienischen Octaven angewendet, eine Versart, welche bei ihm, wie meistentheils in den Händen von Dichtern zweiten Ranges, zu hohlem Wortschwall wird. Eigenthümlichkeiten Cubillo's sind ferner seine fast in jedem Stücke sich wiederholende, meistens hyperbolische Beschreibung eines Pferdes und die Männlichkeit vieler seiner Frauenfiguren. Sind auch in „Las muñecas de Marcela" und „La perfecta casada" schöne weibliche Charaktere geschildert, so erscheinen in „El conde de Saldaña" und „El rayo de Andalucía" die Damen als Amazonen; in

„La manga de Sarracino“ verabreichen sowohl Elvira als Galiana, in „El rayo de Andalucía“ Doña Elvira Ohrfeigen; in „El vencedor de sí mismo“ figurirt die streitbare Bradamante; in „Ganar por la mano el juego“ spielt die Heldin die Rolle einer Banditenbraut, in „Añasco el de Talavera“ gar diejenige eines Raufbolds.

Zieht man die Summe der Leistungen Cubillo's, so darf man behaupten, dass er viel Schönes geschaffen, dass er aber — ausser in „La mayor venganza de honor“ und „La tragedia del Duque de Berganza“ niemals dem Höchsten zugestrebt habe; dass er ein Dichter war, welcher nicht eigene, selbständige Wege wandelte, sondern sich den Bestrebungen seiner berühmtesten Vorgänger und Zeitgenossen mit jeweils verschiedenem Glücke anschloss.

Antonio Enriquez Gomez

(anfänglich Don Enrique Enriquez de Paz genannt),

geboren zu Segovia, zwischen 1600 und 1602, war der Sohn eines zum Christenthum übergetretenen portugiesischen Juden, Diego Enriquez Villanueva. Die Indolenz seiner Aeltern veranlasste den jungen Antonio zum Selbststudium der schönen Wissenschaften, aber schon vor seinem zwanzigsten Lebensjahre vertauschte er die Bücher mit den Waffen. Der Hauptmannsrang und ein portugiesisches Ordenskleid waren die Früchte seiner militärischen Dienste. Von 1629 bis 1636 scheint er in Madrid gelebt und eine Anzahl Comödien nebst andern Werken verfasst zu haben. Im letztgenannten Jahre flüchtete er nach Frankreich, sei es, dass er fürchtete, wegen angeblich jüdischer Meinungen verfolgt zu werden, sei es, dass er schon damals solche Meinungen wirklich hegte und deshalb um so mehr Ursache hatte, sich in seinem Vaterlande unbehaglich zu fühlen. In Frankreich fand er hohe Beschützer; er wurde Rath und Hausmeister des Königs Ludwig XIII. Aus irgendwelchen Gründen scheint er nach 1656 Frankreich verlassen, einige andere Länder bereist und sich dann in Amsterdam, der Zufluchtsstätte ausgewanderter Ju-

den, niedergelassen zu haben. Dort finden wir ihn wenigstens im Jahre 1660. Um etwa die gleiche Zeit — am 14. April 1660 — wurde er bei einem Auto de Fé in Sevilla in effigie verbrannt, da er inzwischen zu den Meinungen seiner Väter zurückgekehrt war und keinen Hehl aus dieser Wandlung machte. Von 1660 an hören wir nichts mehr von ihm; vielleicht ist er bald darauf gestorben.

In der Vorrede zu seinem „*Sanson Nazareno*", 1656, gibt Enriquez Gomez eine Liste der von ihm bis dahin verfassten 22 Comödien; etwa 12 derselben scheinen verloren gegangen zu sein, während wir 2 besitzen, welche in der Liste nicht aufgeführt sind: „JERUSALEN LIBERTADA" und „NO HAY CONTRA EL HONOR PODER". Die erstere ist vielleicht in die Periode von 1656—1660 zu setzen, während „NO HAY CONTRA EL HONOR PODER" schon im zweiten Bande der „*Comedias escogidas*", 1652, abgedruckt und deshalb entweder von dem Dichter vergessen worden ist oder ihm nicht angehört.

Das erste Stück Don Antonio's ist, wie aus den Schlussversen desselben hervorgeht, „ENGAÑAR PARA REINAR". Ein König von Ungarn vernimmt, dass ihm ein älterer Halbbruder nach dem Leben stelle, und zieht sich in die Einsamkeit zurück, um einen gelegenen Zeitpunkt zur Befestigung seiner wankenden Herrschaft abzuwarten. Seine Vorsicht trägt gute Früchte, denn der Usurpator macht sich bald so verhasst, dass es dem rechtmässigen König gelingt, die vornehmsten Grossen wieder auf seine Seite zu bringen. Er verspricht sogar seiner frühern Braut Isbela wegen ihres grossen Einflusses die Ehe, obwohl er sich in seiner Zurückgezogenheit mit einer Verwandten vermählt hat. Dies ist der „Betrug, um zu regieren", welcher ihm hauptsächlich wieder zu seiner frühern Machtstellung verhilft. — Der phantastische Stoff, die schiefe Moral und die überschwängliche Sprache kennzeichnen das Stück auch innerlich als Jugendarbeit, als unreife Production eines allerdings talentirten Dichters.

Das Drama „A LO QUE OBLIGAN LOS CELOS" hat einen ebenso abenteuerlichen Stoff und leidet gleicherweise, besonders zu Anfang, an schwülstiger Sprache. Immerhin hat es aber mehr poetisches Verdienst und erregt trotz aller Mängel einiges Interesse. — Ein König von Ungarn hat in Sicilien einstens die Liebe der Herzogin von Belflor unter falschem Vorwand

genossen. Nach langen Jahren findet er die Betrogene zufällig unter angenommenem Namen wieder, beschliesst, sich mit ihr zu vermählen, und sendet zwei Edelleute ab, um sie in die Hauptstadt zu bringen. Diese, welche dem König eine ihrer Verwandten zur Gemahlin bestimmt haben, versuchen, die Herzogin zu tödten. In der Ausführung dieses Vorhabens werden sie jedoch von einem Jüngling unbekannter Abkunft, Lisardo, verhindert. Dieser Lisardo stellt sich als Sohn des Königs und der Herzogin heraus, und das auf diese Weise so wundersam zusammengeführte Kleeblatt sieht nun einer nach menschlichem Ermessen glücklichen Zukunft entgegen.

„A LO QUE OBLIGA EL HONOR" ist eine reife Arbeit, eine planvoll angelegte und — mit Ausnahme weniger cultistischen Flecken — in schöner Sprache durchgeführte Tragödie. Der Stoff ist jedoch ein etwas abgebrauchter und erinnert einigermaassen an Lope's und Calderon's „EL MÉDICO DE SU HONRA". — Der Prinz Don Pedro (der nachmalige Pedro der Grausame von Castilien) macht zwei Edeldamen, Doña Elvira de Liarte und Doña María de Padilla eifrig den Hof. Bei beiden findet er diejenige Gegenliebe, welche mit ihrer Ehre verträglich ist. Als indessen Doña Elvira von König Alfonso mit dessen Günstling, dem Grafen Enrique von Saldaña vermählt wird, neigt sich die Wagschale der prinzlichen Liebe auf die Seite der für ihn unmöglich Gewordenen. Durch Bestechung ihrer Zofe gelangt er in das Haus des Grafen, von welchem er dort betroffen wird. Ausser sich vor Eifersucht, stellt dieser nach Abgang des Prinzen seiner Gemahlin in der Dunkelheit eine Falle, indem er sich für Don Pedro ausgibt. Elvira indessen besteht diese Probe glänzend und enttäuscht den vermeinten Prinzen aufs gründlichste. Nun tritt aber eine ähnliche Complication wie in Cubillo's „LA MAYOR VENGANZA DE HONOR" ein. Der Prinz sucht Doña Elvira's Liebe in derjenigen Doña María's zu vergessen. Dies bringt den Stolz und die Eitelkeit der erstern derart auf, dass sie sich so weit vergisst, ihm einen Brief zu schreiben, welcher — obwohl in geziemenden Ausdrücken abgefasst — mit ihrer Stellung unverträglich ist. Dieses Schreiben findet der Graf, als er bei Gelegenheit eines durch den Prinzen veranlassten Ohnmachtsanfalls seiner Gemahlin, ihr Taschentuch sucht, um ihr Luft zuzufächeln, in ihrem Aermel. Er beschliesst

nun das Trauerspiel seiner unglücklichen Ehe, indem er Elvira während einer Jagd wie unabsichtlich von einem Felsen herunterstürzt.

Ein anderes Eifersuchtsdrama, aber mit glücklicherm Ausgange, ist „No hay contra el honor poder". Es schildert die Liebeswerbungen des Prinzen Don Sancho, Sohn Alfonso's des Weisen, um die tugendhafte Gemahlin Don Rodrigo de Lara's. Deren Ergebniss ist jedoch nicht nur das Scheitern aller Anschläge des starrköpfigen Prinzen, sondern auch seine erzwungene Verlobung mit einer Verwandten der verfolgten Dame. — Der Stoff ist sehr abgebraucht und aus verschiedenen frühern Stücken anempfunden, die Sprache ganz ungleich. Dagegen sind die Figuren König Alfonso's des Weisen, des halsstarrigen Prinzen, des hochdenkenden Don Rodrigo und der edeln, standhaften Doña Blanca ganz vortrefflich gezeichnet.

In „Amor con vista y cordura" vertritt Kaiser Marc Aurel die Stelle Alfonso's des Weisen, sein Sohn Commodus diejenige des Prinzen Sancho, die edle Cloviana diejenige Doña Blanca's. Auch hier scheitert der Prinz mit seinen Plänen; auch hier liegt — um die Aehnlichkeit noch auffallender zu machen — in der Charakterzeichnung des Kaisers und des Prinzen der hauptsächliche Werth des sonst verdienstlosen, schwülstigen Dramas.

In „Celos no ofenden al Sol" dreht sich die Handlung hauptsächlich darum, dass Federico, Verwandter eines Königs von Sicilien, gegen diesen conspirirt, und, deshalb eingekerkert, aus Rachegefühl die eifersüchtige Königin überredet, ihr Gemahl liebe Rosaura, eine wegen ihrer Schönheit „Die Sonne von Sicilien" genannte Hofdame. Nach grosser Aufregung löst sich der Knoten durch das Bekenntniss seiner Verleumdung seitens Federico's. — Es ist dies ein eigenthümliches Stück; die Handlung steht nicht im richtigen Verhältniss zum Beiwerk, die Sprache ist oft schwülstig und besonders die ungebührlich lange Rede Alexander's am Anfang ist eine wahre Musterkarte von unangenehmen Cultismen; dennoch interessirt die Comödie durch eine gewisse Glut der poetischen Farbe.

„Contra el amor no hay engaños" ist ein Intriguenstück, welches in der Structur mit den Montalvan'schen

Comödien aus dessen späterer Periode Aehnlichkeit hat. Besonders weist hierauf die Lösung des Knotens hin, welche in gordischer Weise geschieht: die Heldin, von allen Seiten in die Enge gedrängt, weiss sich nicht anders als durch Erklärung ihrer bisher geheim gehaltenen Liebe zu retten, ein ebenso drastisches, als kunstloses und gewaltsames Mittel. Die Handlung dreht sich im übrigen darum, dass eine Verwandte der Heldin diese um ihren Anbeter beneidet und ihr denselben durch allerlei Ränke abspänstig zu machen sucht. Das Stück schliesst natürlich mit dem Bekenntniss ihrer Schuld, aber trotzdem wird sie dafür mit der Hand eines edeldenkenden Grafen geradezu belohnt: eine poetische Ungerechtigkeit.

„Fernan Mendez Pinto" ist ein höchst abenteuerliches Schauspiel, welches sich mit den angeblichen Erlebnissen dieses „Fürsten der Lügner" beschäftigt. Wenn wir erwähnen, dass der Titelheld in der Nähe von Peking in eine Grube fällt, in welcher er von einem Löwen ernährt wird; dass ihn später der Kaiser von China zum Wachehauptmann ernennt; dass er der Prinzessin gefällt; dass ihm in dieser Liebe der Chan der Tartarei als Nebenbuhler entgegentritt, verkleidet nach Peking kommt und wegen einer Blutrache den Kaiser ermordet; dass Mendez Pinto das blutige Messer aufhebt, für den Mörder gehalten wird und hingerichtet werden soll; dass der Tartarenchan sich als Schuldigen in die Hände der Prinzessin überliefert; dass ihn diese ungestraft ziehen lässt, sich aber nachher verkleidet in sein Lager schleicht, um ihn durch Pinto mit demselben Messer, welches er mit dem Blute ihres Vaters befleckt hat, ermorden zu lassen; dass sich Pinto indessen weigert, seinen Wohlthäter zu tödten, und dieser sich alsdann nochmals der Prinzessin zu Füssen legt: so mag der Leser selbst beurtheilen, wie phantastisch das Stück angelegt ist. Es hat indessen eine Art märchenhafter Buntmalerei, welche unser Interesse erweckt und auch wohl dem Dichter selbst zusagte, da er einen zweiten Theil folgen liess.

„La prudente Abigail" behandelt die Verfolgungen David's durch Saul, sowie die Geschichte Nabal's und seiner Gemahlin Abigail. Obgleich sich auch, besonders zu Anfang, der Cultismo in widerwärtiger Weise breit macht, so

ist die Handlung an sich einfach und logisch und erregt hierdurch, sowie durch den biblischen Stoff, unsere Theilnahme.

„Jerusalen libertada“ ist eine Dramatisirung der Hauptepisoden des Tasso'schen Heldengedichts. Die Abenteuer Rinaldo's und Armida's, Tancredo's und Clorinda's bilden den Kern der Handlung; die Sprache hat Schwung, aber mehr rhetorischen als poetischen, und der Cultismo treibt auch hier sein Unwesen. Immerhin ist es ein lesbares Drama.

Antonio Enriquez Gomez hat weder an dramatischer Fruchtbarkeit, noch an Vielseitigkeit den vorherbesprochenen Alvaro Cubillo erreicht. Auch hat er in weit höherm Grade als jener zu Rhetorik und Cultismo gegriffen, um seine Dramen wirkungsvoller, momentan packender zu machen. Dass er dies mehr aus Berechnung, als aus Temperament that, geht daraus hervor, dass in der Regel der meiste Schwulst zu Anfang seiner Stücke zu finden ist, während im Verlaufe derselben sein besseres poetisches Gefühl merkbar zur Geltung gelangt. Seine Einbildungskraft scheint nicht von besonderer Tragweite gewesen zu sein, denn seine Stoffe sind entweder abenteuerlich (ein bei Verstandesdichtern häufiger Fehler), oder sie bestehen aus anempfundenen Reminiscenzen früherer Stücke. Aber selbst mit dieser Krücke haben seine Capa y espada-Comödien eine grosse Familienähnlichkeit untereinander. Die Führung seiner Fabeln ist im allgemeinen eine überdachte, wenn auch deren Lösung manchmal nicht mit der poetischen Moral übereinstimmt. Die Charakterisirung seiner Personen darf in den meisten Fällen gelobt werden. Alles dies berücksichtigt, muss er zu den Dichtern gezählt werden, welche die ihnen gewordene Beachtung mehr durch äusserlichen Firniss und poetische Berechnung, als durch angeborenes frisches, eigenartiges Talent erlangt haben.

Francisco de Rojas Zorrilla.

Ueber die Lebensumstände dieses am 4. October 1607 zu Toledo geborenen Dichters wissen wir fast nichts. Seine

Aeltern waren der Fähndrich Francisco Perez de Rojas und Doña Mariana de Besga, weshalb sein Beiname „Zorrilla" schwer erklärlich ist. Die offenbar dem Leben abgelauschten Schilderungen des Studententreibens in Salamanca in „Lo QUE QUERIA VER EL MARQUÉS DE VILLENA" lassen vermuthen, dass er auf dieser Universität seine Studien machte. Die in einer Handschrift der Nationalbibliothek zu Madrid erwähnte Ermordung eines jungen Dichters, Francisco de Rojas im April 1638 muss sich entweder auf einen Schriftsteller gleichen Namens beziehen (denn das Briefdatum des 4. September 1638 in „ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO" stellt fest, dass unser Rojas damals nicht allein lebte, sondern auch dichtete) oder unser Rojas wurde vielleicht derart verwundet, dass das Gerücht seines Todes ausgesprengt werden konnte, während seine Heilung glücklich — und nach dem angeführten Datum zu schliessen — sogar sehr rasch von statten ging. Im Jahre 1654 stand er, nach Ueberwindung mancher Schwierigkeiten bezüglich angeblicher Unwürdigkeit seiner Vorfahren, auf dem Punkte, das Santiago-Ordenskleid zu erhalten. Sein Todesjahr ist unbekannt, doch muss er 1660 noch gelebt haben, wenn das Auto „LA ASCENSION DE CRISTO" von ihm herrührt. Dieses Stück, von welchem sich ein Originalmanuscript in der Agustin Duran'schen Bibliothek befand, ist unterzeichnet: „Francisco de Rojas, in noch nicht ganz vollendetem 53. Lebensjahre", und der Zweifel, ob dasselbe unsern Dichter zum Verfasser hat, ist dadurch begründet, dass mehrere wenig bekannte Autoren gleichen Namens in derselben Periode blühten. Der nämliche Umstand lässt auch als möglich erscheinen, dass von der bedeutenden Anzahl Dramen unsers Rojas einige abzustreichen sind, welche ihm absichtlich oder unabsichtlich durch Namensverwirrung untergeschoben wurden. Da indessen vollständige Klarheit hierüber nie zu erhoffen ist, so mag dieser Zweifel hier unberücksichtigt bleiben.

Dasjenige Drama unsers Dichters, welches seinen Namen unsterblich gemacht hat und welches deshalb an die Spitze jeder Besprechung gehört, ist:

„DEL REY ABAJO, NINGUNO" („García del Castañar"). König Alfons XI. von Castilien plant die Eroberung von Algecira. Unter den freiwilligen Hülfsgeldern, welche ihm zu

diesem Behufe die Magnaten seines Reichs gewähren, fällt ihm das Anerbieten eines Don García del Castañar durch seine Grossartigkeit auf. Er erkundigt sich über den unbekannten Vasallen und hört, dass derselbe ein reicher Grundbesitzer sei, der jede Berührung mit dem Hofleben vermeide. Der König wünscht den freigebigen Sonderling incognito kennen zu lernen und besucht deshalb unter dem Vorwande einer Jagd in alleiniger Begleitung eines hochgestellten Edelmanns, Don Mendo, sowie zweier Jäger, den „Castañar", die Besitzung García's. Der Graf von Orgaz, Vertrauter des Königs, ein väterlicher Freund García's, hat aber für gut befunden, letztern von dem bevorstehenden Besuche in Kenntniss zu setzen und ihm gleichzeitig eine rothe Ordensschärpe als Kennzeichen des Monarchen zu bezeichnen. Diese Schärpe wird zum Drehpunkt der Verwickelung, denn der König gibt dieselbe vor seiner Ankunft im „Castañar" Don Mendo, um dessen Dienste zu belohnen und gleichzeitig sein Incognito zu wahren. García empfängt natürlich die vorgebliche Jagdgesellschaft in gastfreundlichster Weise, und seine schöne Gemahlin Blanca wetteifert mit ihm in liebenswürdiger Aufmerksamkeit. Don Mendo verliert sein Herz an die reizende Wirthin, erklärt seine Liebe, wird aber rundweg abgewiesen. Obgleich García dieser Zwischenfall nicht entgeht, ist er aus Loyalitätsgefühl geneigt, das Benehmen des vermeinten Königs für blosse Courtoisie zu halten.

Zweiter Act. An den Hof zurückgekehrt, kann Don Mendo die schöne Blanca nicht vergessen. Einem in Geschäften seines Herrn in die Stadt kommenden Diener García's vertraut er diese Leidenschaft an und gewinnt dessen guten Willen durch eine volle Börse. Er hört, dass Don García oftmals Nachts auf die Eberjagd gehe, dass Blanca denselben im Halbschlummer im Balkonzimmer zu erwarten pflege und dass der Balkon leicht zu ersteigen sei. Der Entschluss Don Mendo's ist bald gefasst; er macht sich, von einem Diener mit einer Strickleiter begleitet, in der folgenden Nacht nach dem „Castañar" auf. Im Walde verliert er sich und ruft eine in der Dunkelheit nur undeutlich sichtbare Gestalt an, um den richtigen Weg zu erfragen. Der Angerufene weist ihn mit schallender Stimme zurecht und lässt dabei verlauten, dass er Don García ist. Don Mendo,

hocherfreut, den Gatten der Angebeteten für die Nacht beschäftigt zu wissen, setzt seinen Weg fort. Sein böser Stern will jedoch, dass Don García, in der Voraussetzung, die gewechselten lauten Rufe müssten das Wild für einige Zeit verscheucht haben, das Jagen aufgibt und auf einem kürzern Wege nach Hause zurückkehrt. Blanca begrüsst ihn zärtlich, zieht sich sodann in ihr Gemach zurück, und García ist im Begriff, ihr zu folgen, als sich die Balkonthüre öffnet und Don Mendo verhüllt in das Zimmer tritt. García greift nach der Armbrust, lässt sie aber fallen, als sich Don Mendo enthüllt und er in demselben den vermeinten König erkennt. Seine Loyalität erlaubt ihm nur einige bittere Vorwürfe über den beabsichtigten Raub seiner Ehre, dann aber lässt er seinen Beleidiger gehen und verspricht ihm sogar die Geheimhaltung des Vorgefallenen. Allein geblieben, bietet sich ihm in verzweifeltem Selbstgespräch kein Mittelweg zwischen Loyalität und Ehre dar: da er unter keinen Umständen die Hand an seinen König legen darf, so muss die unschuldige Gattin dem Moloch der spanischen Ehre geopfert werden.

Dritter Act. García hat versucht, Blanca zu ermorden, aber seine Kräfte sind ihm bei dem Versuch geschwunden: er ist mit dem Dolche in der Hand in Ohnmacht gesunken. Blanca flüchtet und wird von dem Grafen von Orgaz in den Palast gebracht. Als dies García erfährt, geräth er ausser sich, eilt in die Stadt und trifft Blanca gerade im Gespräche mit Don Mendo, welcher von der Königin beauftragt worden ist, über ihre Sicherheit zu wachen. Nach einer kurzen Erklärung zwischen beiden Gatten tritt der König mit Gefolge ein, und jetzt erst wird Don García über die Person seines Herrschers aufgeklärt. Vor Aufregung wechselt er die Farbe dermaassen, dass es der König bemerkt und ihn fragt, ob ihn jemand an seiner Ehre gekränkt habe. Dies bejaht Don García und wird aufgefordert, seinen Beleidiger zu bezeichnen. Statt aller Antwort ersucht er Don Mendo, mit ihm im Vorzimmer einige Worte zu wechseln; hier stösst er ihm den Dolch in die Brust und erzählt sodann dem König die Geschichte seiner Beschimpfung. Gleichzeitig entdeckt er sich als Sohn des verstorbenen Grafen Garcí Bermudo, der als Anhänger des Prätendententengeschlechts der

La Cerda's in der Ungnade der regierenden Königsfamilie gelebt hatte, während sich Blanca sogar als Tochter eines der La Cerda's selbst enthüllt. Trotzdem verspricht der König Beiden seine Gnade und vertraut Don García die Führerschaft der Expedition gegen Algecira an.

Wer mit den Vorschriften des spanischen Ehren-Codex nicht vertraut ist, wird den Enthusiasmus der Spanier für dieses Stück schwer begreiflich finden, aber von jenem Standpunkt aus betrachtet, verdient dasselbe allerdings hohes Lob. Schon die Inhaltsangabe genügt, um das logische, energische Fortschreiten der Handlung empfinden zu lassen; ebenso kann die Charakterisirung des starken, liebenden, loyalen, aber in seinem conventionellen Ehrgefühl äusserst empfindlichen Don García, sowie diejenige Doña Blanca's in ihrer weiblichen Tugend und standhaften Gattenliebe geahnt werden. Trotzdem gibt erst das eingehende eigene Studium des Dramas selbst die Ueberzeugung, dass hier eine Production vorliegt, welche als classisches Beispiel einer ganzen Literaturperiode betrachtet werden muss. Auch darin verleugnet es diese Bezeichnung nicht, dass der Cultismo sich an einigen Stellen eingeschlichen hat, obgleich die Diction im ganzen eine edle und gedankenreiche ist.

„Casarse por vengarse." Der Infant Enrique, Bruder des kinderlosen Königs Rugero von Sicilien, ist im Hause eines Haupt-Rathgebers der Krone, Roberto, mit dessen Tochter Blanca erzogen worden. Die Jugendgespielen lieben sich aufs leidenschaftlichste, und als Roberto die Kunde von dem Tode des Königs und der Thronfolge Enrique's überbringt, gibt letzterer der fürchtenden Geliebten seine Unterschrift auf unbeschriebenem Papier, damit sie davon beliebigen Gebrauch mache. Er erwartet, dass sie einen Vermählungsvertrag mit ihm darüber setzen lasse, aber das Schicksal will es anders. Roberto hat verschwiegen, dass der verstorbene König testamentarisch die Thronfolge Enrique's von der Vermählung mit seiner Nichte Rosaura abhängig gemacht und verordnet hat, einen jüngern Bruder zu substituiren, falls Enrique an dieser Clausel Anstoss nehmen sollte. Als nun Blanca voll kindlichen Vertrauens die Unterschrift Enrique's ihrem Vater gibt, gebraucht sie dieser in kurzsichtiger Politik dazu, einen Vermählungsvertrag des neuen Königs mit Rosaura darauf

zu setzen, obgleich er die Wahrheit ahnt. Das Document wird vor versammeltem Parlament verlesen; Enrique ist ausser sich über den ihm gespielten Betrug, muss sich aber fügen, um nicht sein ganzes Reich in Aufruhr zu versetzen. Die Gefühle Blanca's geben denjenigen ihres Jugendgespielen an Leidenschaftlichkeit nichts nach; ihre Wuth entlädt sich dadurch, dass sie dem Connetable von Sicilien, welchen ihr Roberto als Gatten vorgeschlagen hat, die Hand reicht: sie vermählt sich aus Rache (Casarse por vengarse). Dass diese gezwungenen Verhältnisse den Keim zu einer Katastrophe in sich tragen, leuchtet ein. Der neue König kann seine Liebe nicht vergessen und benutzt eine verdeckte Tapetenthür, welche ihm früher als Weg zur Geliebten gedient, auch jetzt, um Blanca seinen Schmerz und seine Liebe zu klagen. Der Connetable kommt durch eine Reihe von Umständen zur Erkenntniss, dass solche Besuche stattfinden müssen, und als er gar durch die Unvorsichtigkeit einer Zofe die verborgene Thür entdeckt, ist die Beweiskette für ihn geschlossen. Für eine wirkliche Schuld Blanca's fehlt allerdings jeder sichere Anhalt; aber der Connetable denkt wie García del Castañar: da der König unantastbar ist, so muss der andere Theil, schuldig oder unschuldig, geopfert werden. Die durchbrochene Wand, das Hülfsmittel des Liebhabers, muss dem Gatten als Rachewerkzeug dienen. Er unterhöhlt dieselbe, und als Blanca bald darauf in deren Nähe sitzt, stösst er sie um. Schutt und stürzende Balken begraben die unglückliche Frau, aber niemand kann ein absichtliches Verbrechen beweisen, und selbst der verzweifelnde König muss dazu schweigen, obgleich er innerlich auf Rache brütet.

Das Stück ist tragisch packend; die Katastrophe ist von innen heraus entwickelt, der Stoss der Leidenschaften auf einander ein wahrhaft gewaltiger. Wie ein mächtiger Strom wälzt sich die Handlung unaufhaltsam fort, und wenn der Dichter nicht unglücklicherweise die energische, tief leidenschaftliche Sprache mit einer unverantwortlichen Menge Cultismo versetzt hätte, so müsste das Stück an die Seite des „García del Castañar" gestellt werden. In seiner jetzigen Gestalt ist es ein Beweis des gewaltigen Dichtergenies unsers Rojas, aber auch der unheilvollen Wirkung, welche eine Mode-Unart auf die bevorzugtesten Geister ausüben kann.

Auch „El Cain de Cataluña“ ist eine erschütternde Tragödie. Kann derselben auch nicht der Werth des vorbesprochenen Stücks zuerkannt werden, so verdient ihre grossartige Katastrophe eine gedrängte Schilderung. Berenguel, ein schlechter, misgünstiger Charakter, zweiter Sohn des regierenden Grafen von Barcelona, hat seinen ältern, allgemein geliebten Bruder Don Ramon ermordet. Das Volk heftet sich an des Mörders Fersen, ruft ihm zu: „Berenguel, wo ist dein Bruder?“ umlagert den Palast und fordert ungestüm seinen Tod. Der Graf lässt ihn verhaften und ihm den Process machen. Der weltliche Gerichtshof fällt das Todesurtheil, der geistliche Rath entscheidet sich für Begnadigung. Beide Decrete werden dem Grafen zur Unterzeichnung vorgelegt; die Braut Ramon's bittet um Gerechtigkeit, die Gemahlin Berenguel's um Gnade. Der Graf schwankt noch, als das den Palast umdrängende Volk aufs neue in Rufe um des Mörders Tod ausbricht. Dies entscheidet die Wahl des unglücklichen Vaters, „denn Volkesstimme ist Gottes Stimme“; er unterzeichnet das Todesurtheil. Hat er indessen hier als Richter gehandelt, so drängt ihn sein Vaterherz zur Rettung des sündigen Sohnes. Er eilt in den Palastthurm und übergibt Berenguel dessen Schlüssel, sowie denjenigen des Palastgartens. Mit schnödem Undank wird seine Barmherzigkeit belohnt, mit harten Worten an seinen Befreier beginnt Berenguel seine Flucht. Aber jetzt blendet Gottes Gerechtigkeit den lästerlichen Sünder, er findet in der Dunkelheit das Thor des Palastgartens nicht und ist genöthigt, die Mauer zu erklettern. Da das Volk in dichten Haufen dieselbe umdrängt und mehrmals Neigung gezeigt hat, die Justiz gegen den Mörder in die eigene Hand zu nehmen, so hat der Graf Befehl gegeben, jeden niederzuschiessen, welcher versuchen sollte, die Mauer zu ersteigen. Eine Schildwache sieht Berenguel in undeutlichen Umrissen, schlägt auf ihn an, und dieser kann sein Verhängniss nicht abwenden, da ihm Gott im entscheidenden Augenblicke die Stimme versagen lässt. Ein Schuss — und der Mörder liegt sterbend am Boden, von höherer Hand gerichtet; die Gerechtigkeit, welche der irdische Vater umgehen wollte, hat der göttliche geübt, und das Mittel, welches menschliche Vernunft zu seiner Sicherung angeordnet hatte, ist zur Veranlassung seines To-

des geworden. — Man sieht, Rojas verstand es, seine Katastrophen wirkungsvoll zu gestalten.

Auch die Katastrophe der Tragödie „Pérsiles y Sigismunda“ wirkt erschütternd, aber leider ist dies das Einzige, was zum Lobe dieses Stückes gesagt werden kann. Es ist nur theilweise auf den bekannten Roman des Cervantes gegründet; Rojas hat seiner Phantasie frei den Zügel schiessen lassen, die abenteuerliche Geschichte seines Vorgängers noch „überherodisirt“ und den buntscheckigen Stoff in das Gewand einer schwülstigen Sprache gekleidet.

„Vida y muerte del falso profeta Mahoma“ zeigt recht deutlich die künstlerische und religiöse Beschränktheit der meisten altspanischen Dichter. Rojas schildert Mohammed nicht allein als absichtlichen Betrüger und beraubt sich hierdurch des viel gewaltigern Hebels des auf innerlicher Ueberzeugung beruhenden Wahns übermenschlicher Grösse, sondern er führt uns auch Zauberstückchen von ihm vor, wie sie seine Zeitgenossen allgemein den Mohammedanern zuschrieben und welche eine höchst unbequeme Aehnlichkeit mit den Wundern ähnlicher Art in den spanischen ernstgemeinten Heiligencomödien aufweisen.

„Morir pensando matar“ behandelt die bekannte grausige Episode, wie der Longobardenkönig Alboin nach Besiegung und Tödtung des Königs der Gepiden sich mit dessen Tochter Rosamunde vermählt und dieselbe bei einem Gastmahle aus dem Schädel ihres Vaters trinken lässt; wie Rosamunde mit Hülfe eines Vasallen, des Herzogs Leontius, Alboin tödtet und mit ihrem Helfershelfer den Thron besteigt; wie letzterer einen Gifttrunk nimmt, welchen er für seinen mächtigsten Gegner, den Herzog Flavius, hat bereiten lassen und welchen ihm Rosamunde unbewusst reicht; wie er, die Wirkung des Giftes fühlend, glaubt, Rosamunde habe ihn absichtlich vergiftet, und diese zwingt, den Rest zu trinken. — Das Stück ist ein mittelmässiges, aber es bringt ebenfalls den in „El Cain de Cataluña“ hervorstechenden Gedanken zum Ausdruck, dass die göttliche Gerechtigkeit die Rache in die Hand nehme, wenn es die irdische nicht thut, denn Rosamunde und Leontius erleiden den Tod Eins durch das Andere, ohne dass sie sich gegen einander etwas haben zu Schulden kommen lassen.

„El más impropio verdugo por la más justa venganza“ ist ein abstossend rohes Drama, welches uns einen sehr schlechten Begriff von dem künstlerischen Takt unsers Rojas gibt. Es basirt auf der Parteifehde der Guelfen und Ghibellinen. Federico von Medicis, ein Ghibelline, verführt Casandra Salviati, Tochter Cesar Salviati's, eines Guelfen, um denselben zu beschimpfen. Seine Verrätherei trägt ihm indessen den verdienten Lohn ein, denn er wird auf die Hülferufe Casandra's hin von deren Vater und Brüdern niedergestossen. Der Grossherzog von Florenz, selbst Ghibelline, verurtheilt die drei Ehrenmörder zum Tode. Da jedoch in Florenz das Amt eines Henkers so verhasst ist, dass sich niemand dafür findet, so verspricht der Grossherzog demjenigen der drei Verurtheilten Begnadigung, welcher die Andern hinrichte. Der eine Sohn Cesar's, Alexander, ein moralisches Ungeheuer, erbietet sich wirklich, das Henkeramt an seinem Vater und Bruder zu übernehmen, aber diese Scheusslichkeit erbittert den Vater derart, dass er den Grossherzog veranlasst, ihm selbst das entsetzliche Amt zu übertragen. Er bringt nun wirklich auf dem Blutgerüste seinen Sohn Alexander vom Leben zum Tode, weigert sich jedoch, den andern Sohn hinzurichten, und bietet seinen eignen Kopf für denselben an. Der Grossherzog, hierdurch gerührt, lässt Gnade walten, und der Vorhang fällt über ein Stück, welches nie auf die Bühne gehört hätte.

„No hay ser padre, siendo rey“ ist hiergegen ein erquickliches Stück, wenn es auch des Tragischen genug enthält. — Ein polnischer Thronfolger heftigen Temperaments, Rugero, tödtet nächtlicherweile aus Versehen seinen Bruder Alejandro, welchen er in enger Umarmung mit einer ihn (Rugero) verschmähenden Edeldame trifft. Er glaubt einen Günstling seines Vaters getödtet zu haben und ist ganz niedergeschmettert, als er die Wahrheit vernimmt. Der König verurtheilt ihn mit blutendem Herzen zum Tode, und schon wird Rugero zum Richtplatz geführt, als das versammelte Volk seine Begnadigung in so drohender Weise verlangt, dass der väterliche Richter — äusserlich widerwillig, innerlich hocherfreut — diesem Begehren Rechnung tragen muss. — Das Stück ist ein interessantes, aber leider treibt auch hier, wie in fast allen Dramen unsers Rojas, der Cultismo sein Un-

wesen. Der Schluss erinnert an G. de Castro's „La justicia en la piedad".

„Progne y Filomena" ist wieder ein Beispiel der rohen Manier des Dichters. Der antike Stoff ist in ein modernes Gewand gekleidet und dadurch um so abstossender, da die gigantischen Gestalten der Mythologie mit anderm Maassstabe gemessen werden dürfen, als die Menschen neuerer Zeit. Was die Sprache angeht, so ist ausser dem gewohnten Cultismo eine wahre Musterkarte von Beiseite-Reden vorhanden, welche der Handlung ein höchst unnatürliches Gepräge verleihen und etwa den Eindruck machen, wie die aus dem Munde der Figuren alter Holzschnitte heraushängenden beschriebenen Zettel.

„Los áspides de Cleopatra" hat den Vortheil, einen menschlich-tragischen Stoff zu behandeln, im übrigen ist die Art der Behandlung nicht besser als diejenige des vorherbesprochenen Dramas.

Die Palme des Gongorismus, sowie diejenige einer wahrhaft unsinnigen Handlung gebührt dem wenig bekannten Stück „Los encantos de Medea", welches die Geschichte der Kreusa, des Jason und der Medea zum Gegenstande hat. Jason und Kreusa werden abwechselnd von Medea auf Wolken entführt, Medea verwandelt die Königin Alcimede in ihre Gestalt, sich dagegen in diejenige Alcimedens und Kreusa's, lässt den Königspalast in Flammen aufgehen, den König Aeson mit Kreusa verbrennen, mordet ihre Kinder und erscheint schliesslich auf einem feuerspeienden Drachen, um dem niedergeschmetterten Jason ihren Triumph vorzuhalten. Ein einziges Beispiel unter vielen Gongorismen mag der Leser zu verstehen suchen; es ist die Beschreibung eines Pferdes:

Era de tres elementos
compuesto el bruto bizarro,
de fuego, de nieve y aire;
pero al correr, instigado
del acicate y del fuego,
pudo el curso ardiente tanto,
que le derribó la nube;
fuése el aire á sus palacios,
de su region salió el fuego,
nieve el aire y fuego, cuando
agua lo que ántes fué nieve,
lo que fué ántes fuego, rayo,
exhalacion lo que aire,
nada, lo que fué caballo.

Wer erinnert sich bei einer solchen Stelle nicht an den Schluss des köstlichen, ironisch-cultistischen Sonetts von Lope

de Vega, abgedruckt im ersten Bande der Ausgabe von Sancha, Seite 275—276:

„¿Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo?“
„Y cómo que lo entiendo.“ — „Mientes, Fabio,
„que yo soy quien lo digo, y no lo entiendo.“

Wahrhaft wohlthuend wirkt dagegen durch würdige Einfachheit der Handlung und Sprache das Schauspiel „Los trabajos de Tobías“, eine Dramatisirung der im Buche Tobias erzählten Begebenheiten. Sogar eine Disputation zwischen dem alten Tobias und König Sanherib über die Einheit Gottes ist von vernünftig humanem Geiste durchdrungen, eine Seltenheit bei den altspanischen Schriftstellern.

„Santa Isabel, Reina de Portugal“ ist ein ganz unbedeutendes Stück, in welchem das Rosenwunder der heiligen Elisabeth von Thüringen und die von Luis Velez in „La devocion de la misa“ benutzte Episode des Fridolin von Savernes als Hauptingredienzien verwendet sind.

„La patrona de Madrid, Nuestra Señora de Atocha“ behandelt eine bekannte Legende, welche u. a. in Quintana's *„Historia de la antiguedad, nobleza y grandeza de Madrid“*, Madrid 1629, S. 83 fg., ausführlich erzählt wird. — Die Mauren belagern Madrid. Nach langem, heldenmüthigem Widerstande sehen sich die Belagerten durch Versagen der Lebensmittel in höchster Bedrängniss, obgleich inzwischen ein zu Zeiten der maurischen Eroberung Spaniens vergrabenes wunderthätiges Muttergottesbild aufgefunden worden ist. Der Commandant Gracian Ramirez beschliesst, einen letzten Ausfall zu versuchen. Da aber nur tausend Spanier gegen zwanzigtausend Mauren zu kämpfen haben, so scheint ihm der Ausgang der Schlacht so zweifelhaft, dass er seiner Gemahlin sowie seinen zwei schönen Töchtern mit eigener Hand den Tod gibt, um sie nicht in die Gewalt der lüsternen Ungläubigen fallen zu lassen. Gegen jedes Erwarten nimmt sich jedoch die heilige Jungfrau der Spanier an, die Mauren werden geschlagen, und als Gracian Ramirez mit blutendem Herzen nach den Leichen seiner Angehörigen sehen will, findet er sie durch die wunderthätige Intercession des Muttergottesbildes dem Leben wiedergeschenkt. Am Halse tragen sie die Spur, wo sein Schwert sie getroffen, um ihnen das Wunder in dauerndem Andenken zu erhalten. — Der Stoff ist gut gewählt und packend, ebenso

die Sprache, wo sie nicht durch Cultismo oder des Dichters Ungeschicklichkeit in Anwendung des „lenguaje antiguo" entstellt ist. Lope besass in letzterm eine weit grössere Gewandtheit, bei ihm klingt es alterthümlich, bei Rojas plump. Die besten Scenen des Stücks sind diejenige, in welcher Gracian Ramirez seine Töchter der Ehre opfert und — wie in vielen Dramen unsers Rojas — die Schlussscene.

„La traicion busca el castigo." Die Hauptrolle in diesem gut geführten, aber als Schicksalsdrama endigenden Stücke spielt ein vortrefflich gezeichneter leichtsinniger Weiberfreund und Eheverächter. Er misbraucht das Vertrauen eines Freundes, indem er Anschläge auf dessen Gattin macht, und schiebt, nach deren Mislingen, die Schuld so erfolgreich auf einen frühern Anbeter der jungen Frau, dass der beleidigte Gatte mit seiner Beihülfe den ungerecht Beschuldigten nächtlicherweile tödten will. Die göttliche Gerechtigkeit führt jedoch den Dolch des Rächers in der Dunkelheit in die Brust des wirklichen Verräthers.

„Los bandos de Verona, Montescos y Capeletes" ist eine höchst mittelmässige Bearbeitung der Geschichte Romeo's und Juliens und durch Cultismo, sowie durch die rohesten Spässe verunziert. Im übrigen hat Rojas den Stoff durchaus umgestaltet. Der Graf Paris ist bei ihm vermählt und soll sich scheiden lassen, um Julia die Hand zu reichen; Julia gesteht ihre Liebe zu Alexander Romeo ihrem Vater, und dieser lässt ihr die Wahl zwischen ihrem Vetter Andreas Capelete, dem Grafen Paris, Gift oder Dolch. Sie wählt das Gift, aber dieses stellt sich als Schlaftrunk heraus, welchen Andreas Capelete zubereitet hat. Als sie im Grabgewölbe erwacht, findet sie zuerst ihren Geliebten, aber dieser verliert sie in der Dunkelheit, und der später erscheinende Andreas führt sie mit sich fort. Als ihm die übermächtigen Montescos nachsetzen, flüchtet er mit allen Capeletes in einen alten Thurm. Romeo mit seinen Montescos lässt Kanonen davor auffahren und jagt damit den Capeletes einen solchen Schrecken ein, dass ihm die Hand Julia's gewährt wird. — Das Drama Lope de Vega's „Castelvines y Monteses" steht Shakespeare's „Romeo and Juliet" sowohl in Bezug auf Stoff als auf Behandlung bedeutend näher als diese „Bandos de Verona".

„La más hidalga hermosura" behandelt die Gefangenschaft des Grafen Garcí Fernandez von Castilien in Pamplona und seine Befreiung durch die Infantin Doña Sancha von Navarra, in wenig bemerkenswerther Weise.

Ein sehr interessantes Stück ist „La difunta pleiteada", welches von einigen Kritikern auf Grund des Lope de Vega'schen Katalogs im „*Peregrino en su patria*" dem Altmeister zugeschrieben wird, obgleich es in dem einzigen bekannten Drucke (im 20. Bande der „*Escogidas*") unter dem Namen des Rojas steht und es keineswegs unmöglich ist, dass Rojas und Lope je ein Stück gleichen Titels geschrieben haben. Auch spricht das allgemeine Gepräge der Diction und die Mache des vorliegenden Stücks für unsern Rojas. Die Handlung ist etwa folgende. Manfredo, ein edler Neapolitaner, kommt nach Palermo, sieht dort in der Kirche eine schöne Dame, Isabela, verliebt sich in sie und gibt ihr dies zu erkennen. Sie scheint nicht abgeneigt, ihn zu erhören, aber da sie kurz vorher auf Andrängen ihres Vaters einem jungen Palermitaner, Leandro, das Jawort gegeben hat, siegt ihr Pflichtgefühl; sie vermählt sich mit letzterm. Kurz nach der Trauung überfällt sie eine todesähnliche Ohnmacht, und sie wird als Verstorbene in einem Grabgewölbe beigesetzt. Manfredo will sie im Tode küssen, da er es im Leben nicht gekonnt, steigt in die Gruft hinab, findet die vermeinte Todte noch warm, erweckt sie zum Leben und nimmt sie mit sich nach Neapel, wo er sich mit ihr vermählt. Leandro kommt zufällig mit seinem Vater in die gleiche Stadt, sieht Isabel bei der Trauung in der Kirche und klagt sofort bei dem Fürsten auf Auslieferung seiner Gattin und Auflösung der noch nicht thatsächlich vollzogenen Ehe mit Manfredo. Nach interessanten Plaidoyers der Väter Manfredo's und Leandro's, welche Beide Advocaten sind, entscheidet der Gouverneur von Neapel zu Gunsten des letztern:

Gouverneur (zu Isabela). Sprich, warst du nicht die Gemahlin Leandro's?

Isabela. Ja, dies war ich, aber berücksichtigt, dass ich durch den Tod von ihm geschieden wurde.

Gouverneur. Wie das, wenn du lebendig warst? — Hattest du eine Seele?

Isabela. Ja, Herr.

Gouverneur. Mit was gelobtest du ihm Treue?

Isabela. Mit dieser Seele.

Gouverneur. Also war es ein Fehltritt, dich nochmals zu vermählen.

Manfredo wird im übrigen nicht verfolgt, sondern erhält das Versprechen des Fürsten, ihn mit der Hand einer Palastdame zu entschädigen.

Auch in „Varios prodigios de amor" haben wir eine Scheintodte, deren vermeinter Leichnam von ihrem Liebhaber zu neuem Leben erweckt wird, welche aber — gleichwie in „La difunta pleiteada" — später in den Besitz ihres wirklichen Gatten zurückkehrt. Der Ton dieses Stücks zeigt indessen wenig Aehnlichkeit mit der maassvollen Darstellung der „Difunta pleiteada"; es liest sich wie ein Fiebertraum, und ebenso zerfahren als die Handlung sind Sprache und Charaktere.

Gleicherweise hat „Selva de amor y celos" einen abenteuerlichen, novellenhaften Stoff, welcher in unausstehlich schwülstige Sprache gekleidet ist.

Noch abscheulicher ist „La vida en el ataud". Zwei edle Römerinnen, Milene und Aglaës, kämpfen im buchstäblichen Sinne des Worts um die Liebe Arnesto's, eines Christenverfolgers. Als dieser Wettstreit durch den Tod des Geliebten beendigt erscheint, entsteht erneuter Zwist durch die Liebe Beider zu Bonifacius, Diener der Aglaës, einem heimlichen Christen. Aglaës kommt ihrer Nebenbuhlerin zuvor, indem sie Bonifacius ihre Ehre opfert. Dieser aber, obgleich er für diese weltliche Liebe sehr empfänglich war, geht nach Tarsus, um durch offenes Bekenntniss des Christenthums die Märtyrerkrone zu erwerben. Er wird wirklich enthauptet und in einem Sarge, mit dem abgeschlagenen Kopfe in den Händen, zu Milene und Aglaës gebracht. Aus dem Sarge erhebt sich der Rumpf — immer noch mit dem Kopfe in den Händen — und erscheint in Begleitung des Christuskindes in der Glorie; der Kopf versichert, dass er in die Seligkeit eingehen werde, und die beiden Römerinnen sind durch den erquicklichen Anblick (alles auf offener Scene) so zerknirscht, dass auch sie zum Christenthum übertreten.

„El desafío de Carlos Quinto", ein gänzlich unhistorisches Drama, basirt auf dem absonderlichen Grundgedanken, dass Kaiser Karl V. bei der Belagerung von Wien durch den Sultan Suleiman, von letzterm zu persönlichem Zweikampf gefordert wird. Er nimmt diese Herausforderung gegen den Rath seiner Generale an, aber dem Grosstürken fällt das Herz

schliesslich dermaassen in die Schuhe, dass er nicht am Orte des Stelldicheins erscheint, sondern mit seinem ganzen Heere abzieht. Eine köstliche Episode ist diejenige des Soldaten Buscaruido mit dem Mannweib Marí Bernardo. — Die Fabel von dem Entsatze Wiens durch Karl V., der Herausforderung des Kaisers durch den Sultan und des Abzugs des letztern aus Furcht vor dem bevorstehenden Zweikampf, findet sich schon — allerdings mit durchaus verschiedenen Episoden verknüpft — in einem seltenen, dem Lope de Vega zugeschriebenen Drama: „El cerco de Viena y socorro por Carlos V."

Zu den Capa y espada-Stücken übergehend, fällt uns zuerst die vorzügliche Comödie „Donde hay agravios, no hay celos" in die Augen. — Don Juan de Alvarado aus Burgos, durch Familienvertrag mit Doña Ines de Rojas in Madrid verlobt, kommt nächtlicherweile in letzterer Stadt an. Kaum hat er das Haus seiner Braut in Erfahrung gebracht, als er einen Mann von ihrem Balkon herabsteigen sieht. Dieser Umstand macht ihn begreiflicherweise stutzig und bringt ihn auf den Gedanken, vor Schliessung des unauflöslichen Bundes seine zukünftige Gattin zu prüfen. Da seinerzeit sein Diener Sancho durch eine unverzeihliche Nachlässigkeit sein eigenes Bild mit demjenigen Don Juan's verwechselt und ersteres an Doña Ines gesandt hatte, so bietet sich ihm von selbst der Gedanke dar, als Diener seines Dieners das Haus seiner Braut zu betreten. Die köstlichen Situationen, welche sich hieraus ergeben, sind mit grossem Geschick verwerthet. Doña Ines ist natürlich ausser sich über den ungeschliffenen, hässlichen Bräutigam und fasst eine heftige Neigung für den vermeintlichen Diener. Obgleich sie bestrebt ist, diese Leidenschaft zu verbergen, so entgeht sie Don Juan nicht, und das erlösende Wort wäre bald gesprochen, wenn nicht die Aufklärung über den nächtlichen Balkonersteiger auf sich warten liesse. Endlich kommt Folgendes zu Tage: Don Lope, Vetter Doña Ines', hatte in Burgos, während einer Abwesenheit Don Juan de Alvarado's in Flandern, dessen Schwester, Doña Ana, unter fingirtem Namen und ohne zu wissen, wer sie ist, verführt. Er hatte gleichzeitig das Unglück gehabt, ihren Bruder Don Diego bei einem nächtlichen Zusammenstosse zu tödten und war deshalb nach Madrid geflüchtet. Hier hatte er Doña Ines den Hof gemacht und mit Hülfe einer bestochenen Zofe

Eintritt in ihr Haus erlangt. Diese hatte ihn — da das Haus über den Eindringling in Aufruhr gerathen war — veranlasst, den Rückweg unverrichteterweise über den Balkon anzutreten. — Da Doña Ana unterdessen aus Furcht vor dem Dolche ihres aus Flandern zurückerwarteten Bruders Don Juan, noch vor dessen Ankunft in Burgos zu Doña Ines nach Madrid geflüchtet war, um sich unter deren Vaters Schutz zu stellen, so treffen sich alle Personen der beiden Handlungsstränge im gleichen Hause, und die Entwickelung ist nach mancherlei Aufregung natürlich die Vermählung Don Lope's mit Doña Ana und Don Juan's mit Ines.

Dieses Zusammenführen verschiedenartiger Personen in einem Hause ist ein billiges Mittel, Verwickelungen herbeizuführen, welches auch Calderon öfters angewandt hat. Hiervon abgesehen, ist die Führung der Handlung eine meisterhafte: eine Scene folgt aus der andern, und das Interesse steigert sich bis zum Schlusse. Die Sprache ist — abgesehen von dem Misbrauche unmässig gehäufter Aparte's — eine durchaus reine, die Komik eine vorzügliche. Besonders die Ideen des Graciosos über die Cavaliersehre mussten bei der Zuhörerschaft die unwiderstehlichste Heiterkeit hervorrufen.

Auf gleich wunderbar zufälliger Basis — ein Don Pedro macht in Salamanca der Schwester eines Grafen den Hof, während dieser Graf gleichzeitig in Toledo Don Pedro's Schwester verführt, beide ohne sich zu kennen — ist die Comödie „Obligados y ofendidos" aufgebaut. Dieselbe ist im übrigen — wie „Donde hay agravios, no hay celos" — geistreich durchgeführt und durchaus interessant.

Ein in musterhafter Führung der Handlung, poetischer Sprache und feinem Witze des grossen Calderon durchaus würdiges Lustspiel ist „No hay amigo para amigo". Dasselbe hat überdies ähnliche Verwickelungen wie die Comödien des Meisters, und wenn es unter dessen Namen, statt unter demjenigen des Rojas gedruckt wäre, so würden dem feinsten Kenner altspanischer Dramatik aus innern Gründen keinerlei Bedenken aufsteigen. Der Diener Moscon, der von einem Collegen eine Ohrfeige erhält, mit seinem Herrn deshalb über den Ehrencodex philosophirt, schliesslich seinen Beleidiger fordert, sich bei dessen Erscheinen aber über die Gefährlichkeit des Duellirens so klar geworden ist, dass er

sich zu seiner Ohrfeige noch Prügel geben lässt, ist eine der köstlichsten Lustspielfiguren.

Auch „SIN HONRA NO HAY AMISTAD“ ist ganz im Style der Calderon'schen Intriguenstücke verfasst und von deren Geiste durchweht, wenn es auch an poetischer Kraft das vorbesprochene Stück bei weitem nicht erreicht. Es hat eine interessante Figur, eine Männerverächterin, welche — von dem Grundsatze ausgehend, dass Männerliebe nur eine Finte sei — mit gleicher Waffe Rache nehmen, Jedem Hoffnung machen und ihn dann verschmähen will. Dem Laufe der Natur gemäss, fängt sie sich durch künstlich erregte Eifersucht in ihrer eigenen Schlinge. Da das Stück schon 1640 gedruckt ist, so darf angenommen werden, dass es Moreto's „EL DESDEN CON EL DESDEN“ vorausging.

„NO HAY DUELO ENTRE DOS AMIGOS“ und „PRIMERO ES LA HONRA QUE EL GUSTO“ weisen eine sehr magere Handlung auf. Während aber das erstere Stück immerhin einiges Interesse erregt, erhebt sich das letztere nicht über die bescheidenste Mittelmässigkeit. — Kaum besser sind „LA HERMOSURA Y LA DESDICHA“ und „PELIGRAR EN LOS REMEDIOS“. Das erstgenannte Drama schildert die bei den altspanischen Dramatikern so beliebte Verfolgung einer edeln Dame durch fürstliche Personen, hier durch einen Erbgrafen und einen König. Die widerliche Situation eines Vergewaltigungsversuchs wird zweimal ausgesponnen. — In „PELIGRAR EN LOS REMEDIOS“ wird eine Dame von nicht weniger als vier Liebhabern umworben, unter welchen sich ebenfalls ein König befindet. Ihre heimliche Vermählung mit einem der Werber, einem Bruder des Königs, wird durch das billige Verwickelungs- und Lösungsmittel eines Zusammentreffens aller Personen in einem dunkeln Hause entdeckt, aber von dem König verziehen.

„EL MÉDICO DE SU AMOR“ ist ein so seltenes Stück, dass Mesonero Romanos in der Vorrede zu seiner Ausgabe der ausgewählten Comödien des Rojas (in der Rivadeneyra-Bibliothek) die Ansicht ausspricht, dasselbe sei nicht auf uns gekommen. Dessen Inhalt soll deshalb nach einem leider etwas defecten Exemplar im Besitze des Verfassers hier skizzirt werden.

Erster Act. Der Erbprinz Felix von Parma hat bei Gelegenheit einer Jagd die schöne Nisea, Prinzessin von Fer-

rara, gesehen und sich sterblich in sie verliebt. Er hat sich ihr jedoch nicht zu erkennen gegeben, da Parma und Ferrara auf dem Kriegsfusse stehen. Aus dem gleichen Grunde kann er nicht offen um ihre Hand anhalten und begibt sich deshalb in Verkleidung nach Ferrara. Die Nacht ist bereits hereingebrochen, und der erste Schritt des sehnsüchtigen Prinzen ist nach dem Palast, um die Fenster der Geliebten anzubeten. Hier lächelt ihm das Glück. Nisea, deren Vater ihre Verbindung mit dem ältlichen Herzog von Florenz wünscht, hat ihren begünstigten Vetter Don Juan auf die gleiche Nacht bestellt, um sich heimlich mit ihm zu vermählen und dadurch eine vollendete Thatsache zu schaffen. Prinz Felix erscheint zufällig früher als der Erwartete, wird in der Dunkelheit für denselben gehalten und in Nisea's Gemach geführt. Hier geniesst er das unerwartete Glück in vollem Umfange. Beim Abschied bemerkt Nisea ihre Täuschung und verfällt in tiefe Schwermuth über das ihr zugestossene Unglück. Ihr Vater ist untröstlich hierüber, und als Felix in der Verkleidung eines Arztes im Palast erscheint, wird er ohne weiteres zur Behandlung der Kranken zugelassen. Nisea erkennt ihn und schöpft einige Hoffnung, ihre Ehre durch Vermählung mit ihm wiederherstellen zu können.

Zweiter Act. Felix hat in Parma eine gewisse Clavela geliebt. Diese kommt in männlicher Verkleidung nach Ferrara, da sie vermuthet, dass der Prinz sich wegen Nisea's dort aufhalte. Um ihrer Ankunft irgendeine Farbe zu geben, geräth sie auf den unsinnigen Gedanken, sich für einen Gesandten des Herzogs von Parma auszugeben, welcher die Vermählung des Erbprinzen (Felix) mit Nisea behufs Einstellung der Feindseligkeiten betreiben solle. Sie scheint zu hoffen, dass der Herzog von Ferrara nicht darauf eingehen werde, täuscht sich aber hierin und hat nun ihr eigenes Unglück herbeigeführt. Um die Folgen ihrer Unbesonnenheit möglichst abzuschwächen, bittet sie Nisea, ihre Schwester Clavela (in ihrer Gesandtenrolle führt sie den Namen Celauro, von „celos") in ihren Dienst zu nehmen, was die Prinzessin gern gewährt, nicht ahnend, dass sie damit eine Nebenbuhlerin (Clavela selbst, in weiblicher Tracht) zu sich nehme. Durch ein Bildniss des Prinzen und eine Unterredung zwischen diesem und Clavela, welche Nisea belauscht, wird letzterer die erwünschte

Klarheit über den unfreiwilligen Liebhaber und Arzt. Die Freude über diese Entdeckung wird ihr jedoch bald durch Eifersucht auf Clavela vergällt, welcher Felix verstellter Weise den Hof macht, um das Ausplaudern seines Geheimnisses durch dieselbe zu verhindern.

Dritter Act. Nisea's Eifersucht wird durch die unglückliche Vertauschung eines Briefes des Prinzen an Clavela auf die Spitze gebracht. Sie verliert über die vermeintliche Untreue beinahe den Verstand und theilt ihrem Vater auf Befragen schriftlich mit, der Grund ihres Uebels sei derjenige, dass der Erbprinz von Parma ihre Liebe bereits genossen habe. Gleichzeitig spricht sie den Wunsch aus, ihr Arzt möge eingekerkert werden. Dies geschieht, und der Herzog, welcher ausserdem durch die Nachricht, die Parmenser rückten auf Ferrara (wie man sich erinnert, war die Friedensbotschaft Clavela's nur eine Finte derselben) höchst aufgebracht ist, zieht mit seinen Truppen den Feinden entgegen. Prinz Felix, dessen Kerkermeister Don Juan ist, gewinnt diesen durch Versprechen der Hand Clavela's (in welche er sich seit Nisea's Wandlung verliebt hat), mit ihm nach dem Kriegsschauplatze aufzubrechen, um Blutvergiessen zu verhindern. Nisea und Clavela erscheinen unterdessen in Männertracht vor dem Kerker des Prinzen, kämpfen in der Dunkelheit mit einander, beschliessen aber, als sie sich erkennen und von der Flucht Don Felix' und Don Juan's hören, den vermeinten Verräthern gemeinsam zu folgen. Das parmensische und das ferraresische Heer stehen sich inzwischen gegenüber, und eine Schlacht scheint unvermeidlich, als Clavela und Nisea mit verhülltem Gesicht auftreten, um Don Felix mit Don Juan zum Zweikampf zu fordern. Letztere errathen sofort, wer ihre Gegner sind, strecken die Waffen, und nun bilden zwei Heirathen und der Friede zwischen Parma und Ferrara den Schluss des bunten Durcheinanders.

Das Stück ist unter dem Namen des Rojas gedruckt und dessen Autorschaft nie angezweifelt worden. Nicht allein aber liegt über dem Ganzen der Hauch einer bunten, romantischen Märchenhaftigkeit, wie er viele Stücke Lope de Vega's und seiner unmittelbarsten Schüler, wie Tárrega's u. a. durchweht, sondern es deuten auch die einzelnen Episoden der Handlung, Versification und Sprache auf die gleiche Urheber-

schaft hin. In ersterer Beziehung betrachte man die fingirte Gesandtschaft Clavela's, den zeitweiligen Wahnwitz Nisea's, die Männerverkleidung Beider mit der Herausforderung der vermeintlich treulosen Liebhaber zum Zweikampf, die Beilegung des Namens „Celauro" seitens Clavela's, diejenige „Feliciano's" von Seiten Don Felix'; in letzterer Beziehung (Versification und Sprache) diene als Beweis des Gesagten folgende unter vielen gleichartigen herausgegriffene Stelle des ersten Acts:

Siento un pesar y un placer
en mí en continua batalla,
y si uno al otro avasalla,
el otro vuelve á vencer.
Siento un ánimo cobarde,
una razon sin razon,
y una vencida opinion,
que no hay pecho que la guarde.
(ap) Y al fin siento de mi mal,
ya que desgraciada he sido,
que para ser mi marido,
no nacieses principal etc.

Ausserdem ist das Stück, mit verschwindend kleinen Ausnahmen, durchaus gereimt, was keineswegs die Gewohnheit unsers Rojas war. In Lope de Vega's Katalog im „*Peregrino en su patria*" ist eine, wie es scheint, verloren gegangene Comödie des Altmeisters: „El médico enamorado" aufgeführt; sollte dies die unsrige sein? — Nimmt man indessen an, das Stück sei wirklich von Rojas, so ist es um so interessanter, denn ohne Zweifel haben wir dann einen höchst werthvollen Beitrag zu dem innerlichen Entwickelungsgange unsers Dichters vor uns, da es nur als Jugendwerk desselben aufgefasst werden kann und eine erstaunliche Versatilität seines Genies bekunden würde.

„Lo que queria ver el Marqués de Villena" und „Don Diego de Noche" sind interessante Stücke mit im allgemeinen guter Sprache, erreichen jedoch an Lebhaftigkeit und komischer Kraft bei weitem nicht die Muster-Lustspiele unsers Dichters. Das erstgenannte Stück beschäftigt sich mit dem vielgenannten, im spanischen Volksmunde als Zauberer verschrieenen Marquis Don Enrique de Villena und gibt dem Publikum verschiedene Zauberstückchen zum besten, während „Don Diego de Noche" durch bunte Verwickelungen interessirt. Dieselben entstehen durch die Doppelrolle, welche ein geflüchteter castilianischer Edelmann spielen muss und welche sich gegen den Schluss hin auf eine Triplerolle zuspitzt. Dass eine solche Fabel einer höchst geschickten

Hand bedarf, ist klar, und dass Rojas dieselbe glücklich entwickelt und gelöst hat, muss als entschiedener Beweis seines combinatorischen Talents gelten. — Nach den kurzen Andeutungen Ticknor's (III, 102) über den Inhalt des seltenen Salas Barbadillo'schen Romans gleichen Titels (Don Diego de Noche), scheint Rojas denselben — der Vermuthung Schack's entgegen — nicht benutzt zu haben.

Eine vortreffliche Construction zeigt ebenfalls das köstliche Lustspiel „Entre bobos anda el juego (Don Lúcas del Cigarral)". Dasselbe streift durch die Figuren des Don Lúcas und des cultistischen Don Luis etwas an die Figuroncomödie. Doña Isabel de Contreras, eine schöne, aber vermögenslose madrider Dame, soll auf Wunsch ihres Vaters einem begüterten, aber sonst wenig begehrenswerthen toledanischen Caballero, Don Lúcas, die Hand reichen. Dieser schickt aus Bequemlichkeit einen pecuniär von ihm abhängigen Vetter Don Pedro nach Madrid, um seine Braut eine Strecke Wegs zu geleiten. Dieser Don Pedro hat einst Isabel unbekannterweise das Leben gerettet und sie dann aus den Augen, nicht aber aus der Erinnerung verloren. Das gleiche Gefühl beseelt Isabel, und als sich beide erkennen, fliegen sich ihre Herzen abermals entgegen. Ein verschmähter Verehrer Isabel's, Don Luis, schliesst sich der Reisegesellschaft an, um eine Gelegenheit zu finden, der Angebeteten seine Liebe vorzuhalten. Die Verwickelung wird dadurch gesteigert, dass Doña Alfonsa, die altjungferliche Schwester Don Lúcas', mit Don Pedro verlobt ist und in Gesellschaft ihres Bruders die Uebrigen auf dem Wege trifft. Nach einer Reihe geistreicher Verwickelungen müssen Isabel und Don Pedro ihre Liebe gestehen, und der originelle Don Lúcas straft sie damit, dass er ihre Vermählung selbst vermittelt, mit der Erklärung, eine solche Bettelheirath sei die vollkommenste Rache für ihn. — Das Stück ist, nach einem Briefdatum im ersten Act, wahrscheinlich im Jahre 1638 verfasst.

„Abre el ojo" und „Lo que son mujeres" sind Comödien ganz leichten Schlages, und besonders die letztere kann einfach als verlängertes und verfeinertes Entremés betrachtet werden. Beide sind lebhaft und höchst belustigend; in beiden werden uns Personen vorgeführt, welche hart an „Figuras" (eine mildere Form von Caricaturen) streifen: ein

geiziger, alter Regidor und ein Mischer in „ABRE EL OJO"; ein stets Verdrossener, ein ewig Zufriedener, ein Hidalgo voll lateinischer Brocken und Bibelstellen und ein Caballero mit vulgären Ausdrücken in „LO QUE SON MUJERES". Die Handlung in beiden Stücken ist wenig bedeutend und mehr darauf berechnet, die „Figuras" herauszubringen, als für sich selbst zu interessiren, aber — wie schon gesagt — der Hauptzweck des Dichters wird erreicht: der Zuschauer wird von Anfang bis zu Ende vortrefflich unterhalten.

Wie schon bei Besprechung Luis Velez de Guevara's (I, 297) erwähnt, weist das Drama „DON PEDRO MIAGO", als dessen Verfasser unser Rojas bisher ganz unbestritten gegolten hat, eine derart zerrissene Handlung auf, dass diese Urheberschaft dem aufmerksamen Leser von vornherein verdächtig erscheinen muss. Dieser Zweifel wird durch die Schlussverse:

Con aquesto dá fin Lauro
á esta verdadera historia

zur Gewissheit, denn „Lauro" ist das Pseudonym des Luis Velez de Guevara. Dieser Umstand ist von den Bibliographen und Literarhistorikern bisher übersehen worden, was um so merkwürdiger ist, als das Stück in Rivadeneyra's Bibliothek neugedruckt und deshalb jedermann leicht zugänglich ist.

Francisco de Rojas ist öfters als der bedeutendste Tragiker der Spanier bezeichnet worden. Nichts kann irriger sein, denn der „GARCÍA DEL CASTAÑAR" ist keine Tragödie, und seine guten Lustspiele, wie „DONDE HAY AGRAVIOS, NO HAY CELOS", „NO HAY AMIGO PARA AMIGO" u. s. w. übertreffen in ihrer Art seine Tragödien bei weitem. Die Wahrheit ist, dass Rojas überhaupt ein ganz eminent dramatisches Genie besass, und dass ihm deshalb die energische Führung der Handlung bis zu einer wirkungsvollen Katastrophe in vielen Fällen vorzüglich gelang. Da nun eine gute Katastrophe im allgemeinen als Prüfstein einer guten Tragödie gilt, so mag die obige Ansicht aus dieser Betrachtung entstanden sein. Dass eine gute Katastrophe jedoch nur ein Theil — wenn auch ein wesentlicher — einer guten Tragödie ist, haben diese Kritiker übersehen, und leider hat unser Rojas eben keine Tragödie geschrieben, welche nicht

die auffälligsten ästhetischen Mängel aufwiese. Selbst das in der Handlung so treffliche Stück „CASARSE POR VENGARSE“ leidet unter einer sehr schwülstigen Sprache, und in den andern Tragödien finden sich ausser diesem Fehler auch noch die viel unverzeihlichern, welche — einer gewissen Roheit der Gesinnung, einem Unmaass von Einbildungskraft entspringend — sich durch die Handlung selbst äussern. Der Schaffenstrieb des Rojas mag mit demjenigen einiger Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeare's, sowie mit demjenigen verglichen werden, der diesem selbst den „TITUS ANDRONICUS“ eingab, wenn er wirklich dieses Stück geschrieben hat. Die gewaltige Gestaltungskraft unsers Rojas suchte sich Bahn zu brechen, aber es fehlte ihm das künstlerische Maass, der ästhetische Takt, welcher Calderón in so hohem Grade eigen war. Deshalb trat sein Poesiestrom über die Ufer hinaus, seine Fluten mischten sich mit der Erde und erzeugten den Schlamm schwülstiger Sprache und gewaltsamer Situationen. Dass hierbei, ausser eigener Geistesrichtung, auch die Absicht, ungewohnte Effecte zu bringen, mitwirkte, ist natürlich: die ungewöhnlich häufige Anwendung brennender Fackeln bei schaurigen Nachtscenen, das Spielen auf zwei Bühnen in „LOS TRABAJOS DE TOBÍAS“, auf einer Hauptbühne mit zwei Nebenbühnen in „LO QUE QUERIA VER EL MARQUÉS DE VILLENA“ und andere Aeusserlichkeiten dürfen als Beweis hierfür angenommen werden. Ebenso deutet die öftere Verspottung der von ihm selbst leider allzu häufig angewendeten schwülstigen Culteranersprache darauf hin. So antwortet der Gracioso in „SANTA ISABEL, REINA DE PORTUGAL“ auf die Frage des Königs, wie sein Buch betitelt sei, Folgendes:

Es notable
título: „Disparatorio
de todas las cultinantes“,
remedio para hablar culto
cualquiera mujer de partes,
que enfade á toda Lisboa
y á treinta mil mundos canse.

Das Ergebniss des Gesagten ist, dass Rojas bewusst und unbewusst über die Grenzen wahrhaft künstlerischer Darstellung hinausging. Die Probe hierauf ergibt sich dadurch, dass er in den eigentlichen Lustspielen (den „GARCÍA DEL CASTAÑAR“ als Phönix seiner Schöpfungen ausser Betracht gelassen) das absolut Vortrefflichste geleistet hat. Hier glaubte er sich nicht auf Schrauben stellen zu müssen, hier liess er

seiner originellen, kräftigen Phantasie den natürlichen Lauf und brachte dadurch Kunstwerke hervor, deren beste („DONDE HAY AGRAVIOS, NO HAY CELOS", „NO HAY AMIGO PARA AMIGO", „ENTRE BOBOS ANDA EL JUEGO") sich dreist mit Calderon's gleichartigen Werken messen dürfen.

Von diesen allgemeinern Bemerkungen zum Speciellern übergehend, so ist betreffs seiner Fabeln zu erwähnen, dass dieselben originell, wenn auch hier und da roh sind, dass deren Führung meistentheils eine vortreffliche ist, wenn auch öfters das Fatum an Stelle einer von innen heraus entwickelten Katastrophe tritt. Von keinem seiner Stücke lässt sich unsers Wissens die wirkliche Plünderung eines vorausgegangenen nachweisen; in dieser Beziehung behauptet er sogar den Platz vor Calderon. Dies ist kein geringes Verdienst für einen Dramatiker der zweiten Periode. — Von der Charakterzeichnung unsers Rojas kann ebenfalls in vielen Fällen Lobendes gesagt werden. Leider ist aber seine Sprache ganz der Ausfluss seines ausschweifenden, wenn auch grossen Talents. Aus seinen Stücken lässt sich eine ganze Sammlung cultistischer Ausdrücke und Wendungen zusammenstellen, und soll noch etwas besonders Störendes erwähnt werden, so ist es der Schwall von „Beiseite-Reden" (aparte's), das Lautdenken der Personen gegenüber dem Publikum, welches den betreffenden Scenen den Ausdruck kunstloser Steifheit oder gespreizter Unnatur verleiht. Widerliche Beispiele hiervon finden sich überall, unter anderm auch am Ende der ersten Acte von „DONDE HAY AGRAVIOS, NO HAY CELOS" und „LO QUE QUERIA VER EL MARQUÉS DE VILLENA".

Fassen wir das Gesagte nun kurz zusammen, so ergibt sich, dass Rojas ein gewaltiges dramatisches Genie war, welches das Höchste hätte erreichen können, wenn es nicht ein gewaltsamer Drang nach dem Ungewöhnlichen, Sensationellen über die Grenzen ästhetischer Schönheit und künstlerischen Maasshaltens hinausgetrieben hätte. Dies ist sehr zu bedauern, soll uns aber nicht hindern, an dem „GARCÍA DEL CASTAÑAR", sowie an seinen vortrefflichen Lustspielen das reinste poetische Vergnügen zu empfinden und ihrem Autor unter den sechs Koryphäen der altspanischen Dramatik den ihm gebührenden hohen Platz anzuweisen.

Antonio Martinez de Meneses.

Die Vaterstadt dieses Dichters ist unbekannt, sein Geburtsjahr ist 1608. Dies, mit der Notiz, dass er 1649 der literarischen Akademie zu Madrid angehörte, ist alles, was wir über seine Lebensumstände wissen. Von seinen Dramen, theils allein, theils unter Mitwirkung anderer Dichter geschrieben, ist uns eine Anzahl erhalten, unter welcher sich verschiedene verdienstliche Werke befinden.

In erster Linie ist das effectvolle Schauspiel „Los Esforcias de Milan" zu erwähnen. — Der Herzog Philipp Sforza von Mailand hat testamentarisch seine Tochter Hyppolita Maria zur Thronerbin eingesetzt, unter der Bedingung, dass sie sich mit keinem fremden Herrscher, sondern womöglich mit ihrem Vetter Ludovico Sforza vermähle. Als Regent und Testamentsvollstrecker ist der ehrgeizige Johann Galeazzo (Visconti?) ernannt worden. Dieser aber will die Krone auf sein eigenes Haupt setzen, lässt deshalb Hyppolita unter der Anklage, sie wolle sich mit König Alfons von Aragon und Neapel vermählen, gefangen setzen und beschliesst sogar, sie im Geheimen eigenhändig zu ermorden. Der Kerkermeister Enrico, welchen er zu diesem Behufe ins Vertrauen ziehen muss, ist aber ein geheimer Anhänger Hyppolita's und verhilft dieser zur Flucht in der Verkleidung eines Bauernmädchens. Galeazzo tödtet statt ihrer in der Dunkelheit eine Zofe der Geflüchteten, welche in deren Bett schläft, und bemerkt seinen Irrthum nicht, da er — um die Sache möglichst rasch zu vertuschen — die vermeintliche Hyppolita sofort in geschlossenem Sarge beisetzen lässt. Da er schon vorher hat aussprengen lassen, die Herzogin sei schwer krank, so erregt deren angeblicher Tod kein weiteres Aufsehen, und Galeazzo hat — da der obenerwähnte Ludovico Sforza ganz verschollen ist — nur noch den Thronfolge-Verzicht eines letzten Sforza, des alten Carlo, zu gewinnen. Diesen Zweck erreicht er dadurch, dass er Carlo vorspiegelt, er wolle sich mit seiner Tochter Isabella vermählen. Kaum ist jedoch dieser in die Falle gegangen und hat seinen Verzicht zu Gunsten Galeazzo's erklärt, als letzterer die Maske abwirft und seine Absicht kundgibt, einer französischen Prinzessin die Hand zu reichen. Carlo hält ihm seinen Wortbruch in bitterer

Weise vor; die Antwort darauf ist, dass ihn der Verräther thätlich mishandelt und zu Boden wirft. Der tödlich gekränkte Greis hat aber das Rachewerkzeug in der Hand; er ist es, welcher den verschollenen Ludovico Sforza heimlich und jedermann unbekannt in seinem Hause auferzogen hat. Diesem enthüllt er seine Abkunft und fordert ihn auf, dem Usurpator das Scepter zu entreissen. Eine weitere, und zwar die mächtigste Verbündete findet er in der Herzogin Hyppolita, welche in ihrer Verkleidung auf seinem Landgute gedient hat und sich jetzt entdeckt. Diese drei Sforza's versichern sich nach und nach der heimlichen Unterstützung der hauptsächlichsten Grossen, um alsdann ihren Schlag mit Sicherheit führen zu können. Die That sôll im Senat geschehen, in welchem Galeazzo mit grossem Pomp den herzoglichen Thron besteigen will. Alle Grossen sind versammelt, auch Carlo, welcher von Galeazzo wegen Verweigerung des Gehorsamseides eingekerkert worden war, sich aber jetzt verstellterweise erboten hat, denselben zu leisten. Der Thronsessel ist verhüllt; Galeazzo schreitet auf denselben zu, ein Vorhang wird weggezogen, und der Usurpator sieht die Herzogin Hyppolita Maria vor sich sitzen, welche er ermordet zu haben glaubt. Starr vor Schrecken taumelt er zurück, die Herzogin erhebt sich und verkündet den Versammelten mit erhobener Stimme, wer sie ist, während sich Carlo und Ludovico Sforza auf Galeazzo stürzen und ihn mit Dolchstichen zu Boden strecken. Die Herzogin erklärt nun, wer Ludovico ist, und dass sie demselben nach dem Willen ihres verstorbenen Vaters die Hand reichen wolle.

Man sieht, dass der Dichter mit der geschichtlichen Wahrheit auf gespanntem Fusse steht, dass aber die von ihm erdachte Handlung interessant, klar und folgerichtig, die Katastrophe ebenso wirkungsvoll als natürlich herbeigeführt ist. Die Sprache ist im allgemeinen dem bedeutenden Stoff entsprechend, ebenso die Charakterzeichnung.

So sehr dem Dichter dieses Drama aus der neuern Geschichte geglückt ist, so sehr ist ihm ein solches aus der ältern mislungen. Wir sprechen von „La silla de San Pedro“, einem Mischmasch von Mirakeln und Capa y espada-Intriguen, welche sich um den Marsch Attila's auf Rom und dessen Rückzug auf Bitten des Papstes Leo gruppiren. Die

verderbte Sprache schliesst sich der elenden Handlung würdig an.

Ein ähnliches Urtheil muss über das Drama „TAMBIEN DÁ AMOR LIBERTAD" gefällt werden. Die Handlung ist an den Haaren herbeigezogen und macht den Eindruck eines hirnlosen, ausschweifenden Ritterromans; die Diction stimmt, wie in dem vorher besprochenen Stücke, mit dem aufgebauschten Stoffe überein.

„EL MEJOR ALCALDE EL REY", nicht zu verwechseln mit Lope de Vega's gleichnamigem Drama, ist ein recht verdienstvolles Stück. Ein gewaltthätiger Edelmann, Don Fernando, wird von König Alfons VII. gezwungen, einer Dame — Doña Elvira — die Hand zu reichen, deren Liebe er unter falschem Vorwand in der Dunkelheit genossen hat. Er entschädigt sich für das verhasste Joch, indem er Olalla, einem schönen Bauernmädchen nachstellt. Um deren Bräutigam und Vater unschädlich zu machen, kerkert er dieselben ein, aber letzterer entflieht und bringt dem König seine Klage vor. Dieser befiehlt Don Fernando schriftlich, sein Unrecht gut zu machen, aber der übermüthige Edelmann gehorcht nur anscheinend und bemüht sich weiter um Olalla. Die Situation verwickelt sich dadurch, dass die vernachlässigte Doña Elvira das geliebte Bauernmädchen ersucht, dem Drängen Don Fernando's scheinbar nachzugeben, ihm ein nächtliches Stelldichein zu bestimmen und dann sie (Doña Elvira) in der Dunkelheit zu substituiren. Der Bräutigam Olalla's, welcher von dieser Verabredung nichts weiss, sieht, wie Don Fernando zu Olalla's Thür hereingelassen wird, und steckt in wilder Eifersucht das Haus in Brand. Hierdurch angestachelt, bewaffnen sich auch die übrigen Landleute gegen den gewaltthätigen Herrn, aber ein höherer Richter ist bereits unterwegs: der König ist seinem Schreiben nachgefolgt und bestraft den ungehorsamen Vasallen mit dem Tode. — Schon aus dieser bündigen Skizze des Inhalts geht hervor, wie interessant die Handlung ist und wie wenig Martinez dem Stücke Lope de Vega's zu verdanken hat.

„EL TERCERO DE SU AFRENTA" ist ein Drama mit poetischer Sprache und trefflich geführter Handlung. Letztere erregt unser Interesse trotz des abgebrauchten Stoffes (ein Edelmann soll für seinen König den Vermittler bei der

eigenen, ihm heimlich angetrauten Gemahlin machen) in hohem Grade.

„Pedir justicia al culpado" ist ebenfalls ein interessantes Stück mit einer höchst originellen, aber unwahrscheinlichen, anekdotischen Katastrophe. Der Prinz Don Pedro von Aragon stellt der Gemahlin eines hochangesehenen Edelmanns nach. Letzterer findet ihn in seinem Hause und beklagt sich darüber bei dem König Don Jayme. Als Antwort befiehlt ihm dieser, seine Beschwerde bei demjenigen anzubringen, welcher am folgenden Tage König von Aragon sein werde. Zu seinem grössten Erstaunen findet der gekränkte Gatte, als er zum Gerichte kommt, dass der Prinz selbst Richter über sein eigenes Vergehen ist, denn sein Vater hat ihm — um seinen Charakter zu erproben — an diesem Tage die Krone abgetreten. Der ebenso ungewöhnliche als gefährliche Versuch gelingt aber vollkommen, denn der Prinz fühlt sich durch den Vertrauensbeweis seines Vaters so beschämt, dass er sich selbst verurtheilt, zur Strafe seines Leichtsinns in den Maurenkrieg zu ziehen, indem er gleichzeitig die Krone zurückgibt. Welche prächtigen Stellen unser Martinez hat, mag eine Auslassung des Königs an Don Juan de Aragon (den gekränkten Gatten) beweisen, welcher das schuldige Werkzeug des Prinzen, einen Gärtner, selbst züchtigen will:

No es buena ley,
porque es contra la de Dios,
que haceros el juez á vos,
fuera ser injusto el rey.
A vos os toca el mirar,
al rey le toca el oir,
á vos toca el advertir,
pero al rey el castigar.
Un mismo delito, os digo,
que dos términos alcanza,
porque en vos fuera venganza,
lo que es en el rey castigo.
Delitos hay infinitos:
si castigarlos pudiera
el dueño, ofendido hubiera
más Coronas que delitos,
porque en tanta confusion
faltáran en la ley que sigo,
ejemplares al castigo
y méritos al perdon.

In „Amar sin ver" hat unser Dichter einen besser gedachten als ausgeführten psychologischen Versuch gemacht. Cloribella, die Muhme einer mailändischen Prinzessin, Diana, lobt dieser einen aus Castilien geflüchteten Don Pedro de Castilla derart, dass Diana sich aus Neid auf Cloribella und Mangel an Beschäftigung (ihr Vater hat sie wegen ihres Widerstandes gegen eine von ihm gewünschte Vermählung

in einen Thurm eingeschlossen) in den ihr völlig Unbekannten verliebt. Aehnliches widerfährt Don Pedro, und eine Heirath zwischen beiden ist die Folge, natürlich nicht ohne Vorausgang der üblichen Hindernisse.

„La reina en el buen Retiro" war wohl eine Gelegenheitskomödie. Dieselbe schildert die Verwickelungen, welche ein ideales Schönheitsporträt dadurch hervorruft, dass es für das Bildniss einer wirklichen Person ausgegeben wird. Zwei Caballeros verlieben sich in die gemalte Schöne und setzen dem unglücklichen Erfinder der Lüge derart zu, dass er schliesslich vor jedermann compromittirt dasteht. Das Stück ist leichterer Art, aber originell, von wohlthuender Frische und geistreicher Komik.

Die Heiligenkomödie „El platero del cielo, San Eloy" ist so schwach wie die meisten Stücke dieser Art.

Martinez war ein begabter Dichter, ein Geistesverwandter des Francisco de Rojas. Wie dieser, besass er eine originelle Einbildungskraft, welche indessen öfters (z. B. in „La silla de San Pedro", „Tambien dá amor libertad") ins Ausschweifende verfiel; wie dieser, führte er seine Fabeln in geschickter und durchdachter Weise; wie dieser, verfügte er über eine schöne poetische Diction, welche jedoch leider allzu oft durch die Unnatur des Gongorismus und der Calderon'schen Convenienzsprache verunstaltet ist. Sogar in Einzelheiten, wie das lange Beiseite-Sprechen mehrerer Personen (siehe z. B. den Schluss des zweiten Actes der „Esforcias de Milan") gleicht er Rojas und hat denselben vielleicht vor Augen gehabt. Dass ihn ein weiter Abstand von seinem Vorbilde trennt, bedarf kaum der Erwähnung, aber ein achtungswerther Platz unter den Dramatikern zweiten Ranges der Calderon-Periode kann ihm nicht abgesprochen werden, obgleich ihn die nichtspanischen Literarhistoriker bisher in beinahe geringschätziger Weise und nur beiläufig erwähnt haben.

Cristóbal de Monroy y Silva

wurde in Alcalá de Guadaira (Andalusien) geboren. In dieser Stadt bekleidete er 1639 das Amt eines lebenslänglichen

Stadtraths, sowie dasjenige eines stellvertretenden Festungscommandanten. Mehr ist uns über seinen Lebenslauf nicht bekannt, wenn nicht etwa die Autobiographie des Don Alonso de Saavedra in „El encanto por los celos" theilweise auch die Biographie des Dichters enthält. In der betreffenden Erzählung wird gesagt, dass Don Alonso in Alcalá de Guadaira geboren sei, von vornehmen Aeltern abstamme, im Alter von 15 Jahren die Universität Salamanca bezogen, die Rechtswissenschaft studirt, aber daneben sich auch mit der Dichtkunst beschäftigt habe, dass er in Salamanca graduirt, bei der Rückkehr in seine Geburtsstadt seinen Vater todt gefunden und ein grosses Vermögen geerbt habe. Das Weitere, ein gefährliches Liebesabenteuer und spätere Gefangenschaft in Algier, scheint dem Gebiete der Erfindung anzugehören. Ob diese Notizen einen wirklichen biographischen Werth haben, müssen wir dem Ermessen des Lesers anheimgeben, aber bei der Spärlichkeit sonstigen Materials scheinen dieselben immerhin erwähnenswerth.

Die Zahl der auf uns gekommenen Dramen Monroy's ist eine ziemlich beträchtliche; eins der bekanntesten ist „El prisionero más valiente" (La batalla de Pavía). Der Stoff — die Gefangennahme des Königs Franz I. von Frankreich in der Schlacht von Pavia — musste den Ohren einer spanischen Zuhörerschaft ganz besonders schmeicheln. Derselbe ist im allgemeinen würdig behandelt, obgleich die Idee Monroy's, die Verlobung Franz' I. mit Eleonore, Schwester Karl's V., von der sentimentalen Seite aufzufassen, der Geschichte doch gar zu sehr widerspricht. Ein besonderes Gewicht scheint der Dichter auf Schaugepränge gelegt zu haben, denn eine Bühnenweisung im ersten Act verordnet, dass die Schlacht auf der Bühne „*á espacio*" geliefert werden, also möglichst lange das Auge des Zuschauers unterhalten solle, und am Schlusse wird gar ein vollständiges Turnier — dessen Arrangement dem Regisseur überlassen ist — vorgeschrieben.

Hat der Dichter in diesem Drama den Cultismo fast ganz vermieden, so tritt diese Untugend in den meisten seiner übrigen Stücke in widerwärtiger Weise auf. So ist „Envidias vencen fortunas" eine wahre Musterkarte schwülstiger Bilder. Nimmt man dazu, dass die Führung der Hand-

lung eine höchst ungelenke ist, so darf das Stück als ein recht unbefriedigendes bezeichnet werden. Der Stoff an sich ist interessant genug. Der Dichter führt uns die Heldenthaten des Grossmeisters von Calatrava, Don Pedro Giron, vor; er zeigt uns, wie ihm als Lohn seiner unerschütterlichen Loyalität die höchste Ehre, die Hand der Infantin Isabela (der Katholischen) winkt, wie er aber in diesem Augenblicke von einem Nebenbuhler vergiftet und damit ein ergreifendes Beispiel der Vergänglichkeit menschlicher Grösse wird. Dieser Gedanke beseelt auch das in Stoff und Sprache wahrhaft barbarische Drama:

„Lo que puede el desengaño y memoria de la muerte.“ In diesem werden die Scheusslichkeiten eines moralischen Ungeheuers geschildert, welches schliesslich durch einen mirakulös redenden, vom Rumpfe getrennten Kopf zur Busse veranlasst wird. Wie aber auch in diesen verwerflichen Productionen schöne Stellen unterlaufen, mag die nachfolgende Rede des erwähnten Verbrechers beweisen, dem nach seiner Bekehrung der Gedanke an den Tod beständig vorschwebt:

Jetzt seh' ich nichts mehr, was nicht an den Tod
Mich mahnte.... Blicke ich zum Himmel auf,
So find' ich nächtlich leuchtende Planeten,
Doch sterben sie, wenn kaum die Sonne aufgeht;
Ja selbst der Sonne Majestät vergeht:
Des Ostens Purpur sinkt ins Grab des Westens.
Schau ich die Fluren an, so staune ich,
Dass deren Blumen-Flor so fröhlich lacht,
Denn leben sie im Sommer üppig grün,
So müssen sie im Winter welkend sterben.
Blick' ich auf mich, so seh' ich an mir selbst
Gleich düstre Zeichen: denn die Seide, welche
Mich schmückt, dankt ihren Ursprung todten Würmern.
Still' ich den Hunger, zeigen die Gerichte
Erneuerte Bestät'gung meiner Lehre:
Sie bieten todte Vögel, todte Fische.
Wenn ich die Augen traurig niedersenke,
Verweilen sie auf meiner Fussbekleidung,
Denn die auch stammt von Thieren, welche starben.
In Allem finde ich den Tod, denn Sonne,
Gestirne, Bäche, Fluren, Leder, Seide,
Geflügel, Fische, alle lehren stets,
Wie kurz die Wollust dieses Lebens ist!

Diese Stelle ist jedoch eine Oase in der Wüste.

Ganz ähnlich ist „El horror de las montañas y Portero de San Pablo". Hier kehrt sogar der Umstand genau wieder, dass das moralische Ungeheuer Leoncio durch die Aeusserung eines vom Rumpfe getrennten Kopfes, er werde bei Gott Verzeihung finden, zur Bekehrung veranlasst wird. Eine merkwürdige Episode ist, dass der Dämon auf Befehl Gottes eigenhändig den Leoncio mit einem Pfeile erschiessen muss, um ihn zum Märtyrer zu stempeln.

In „El encanto por los celos y Fuente de la Judía" und „Las violencias de amor" (Don Belfloran de Grecia) bilden Zauberstückchen eine Hauptwürze der Handlung. Im ersten wird eine liebreizende jüdische Gefangene in Algier von einer griechischen Renegatin in eine Quelle nach Alcalá de Guadaira (dem Geburtsort Monroy's) verzaubert und mit allen Umständen eines Ritterromans von ihrem Liebhaber erlöst. Wahrscheinlich beruht die Handlung auf einer Localsage. — „Don Belfloran de Grecia" ist der Sohn des Don Belianis de Grecia von Don Quijote'scher Berühmtheit, und wahrlich gibt seine Geschichte derjenigen seines Vaters an unsinnigen Erlebnissen nichts nach. Die Sprache beider Stücke ist in höchstem Grade verderbt, obgleich Monroy im erstern den Cultismo bitter verspottet:

Gazul. *¿ Qué oficio tienes?*
Tripulino. *Poeta*
De aquestos que entre celajes
ocultan varios conceptos,
sin que los entiende nadie;
al fin soy poeta culto
ó poeta extravagante,
que es lo mismo.

Ein Cyclus von Dramen über den trojanischen Krieg umschliesst: „El robo de Elena", „El Caballero Dama (El Aquíles)", „Héctor y Aquíles" und „La destruccion de Troya". Das verhältnissmässig geniessbarste dieser Stücke ist „Héctor y Aquíles", obgleich der Dichter bei „El Caballero Dama" wahrscheinlich einige Scenen des Tirso'schen „Aquíles" vor Augen hatte. Im allgemeinen kann das Urtheil über den Cyclus kaum ungünstig genug lauten: der grosse Sagenstoff ist in schaudererregender Weise entstellt und durch eine widerlich affectirte Sprache vollends ungeniessbar gemacht worden. In ersterer Beziehung mag Erwähnung finden, dass König Lycomedes ein Spanier ist, dessen Hauptstadt Merida zu sein scheint, dass Achilles, um sich in seiner Frauentracht

bei Lycomedes einzuführen, eine erlogene Geschichte erzählt und dieselbe mit einer fingirten Ohnmacht beschliesst, dass Pyrrhus, Sohn des Achilles, ebenfalls als Spanier vorgeführt, dass „Aeneas" als Graf angeredet und dass schliesslich bei den fingirten Friedensverhandlungen der Griechen mit Priamus eine Kriegsentschädigung von 400000 Dublonen nebst Herausgabe der Helena stipulirt wird. Aus diesen kurzen Angaben mag geschlossen werden, wie alles übrige hispanisirt ist. Natürlich fehlen die Graciosos nicht und treten sogar paarweise auf, um sich gegenseitig die handgreiflichsten Streiche, wie in den Entremeses oder heutzutage im Circus zu spielen. Was die Diction angeht, so mögen die Anfangszeilen von „La destruccion de Troya" einen Begriff davon geben:

Pyrrhus (einen Berg herabsteigend):

En ese Olimpo, padre de diamantes,
á quien las nubes sirven de turbantes,
y Amaltea con galas lisonjeras
coturnos le calzó de primaveras;
ya que anegado el sol en su escarlata
tinieblas troncha y sombras desbarata,
hagan alto mis fuertes Españoles etc.

Man braucht kein Pedant zu sein, um eine solche Verunstaltung einer schönen Heldensage mit Unwillen aus der Hand zu legen. — Mit dem trojanischen Krieg scheint sich Monroy im übrigen stark beschäftigt zu haben, denn nach einer Angabe Schack's (III, 365) hat er auch ein Prosawerk „*Epítome de la Historia de Troya*", 1641, verfasst, welches den Stoff vermuthlich in gleich anachronistischer Weise behandelt.

Eine ästhetisch widerwärtige Composition ist auch die Comödie „Las mocedades del Duque de Osuna", ein Magazin alberner Bubenstreiche und handfester Circuswitze. Selbst die von einem hervorragenden Literarhistoriker ausführlich beschriebene Scene, wie der tolle junge Edelmann in einem französischen Theater mit gezogenem Degen auf die Schauspieler eindringt, welche den König von Frankreich über den König von Spanien erheben, ist ja schliesslich nichts anderes als die Heldenthat des unvergesslichen Don Quijote im Marionettentheater. Uebrigens müssen die tollen Jugendstreiche des Herzogs von Osuna seine Zeitgenossen stark be-

schäftigt haben, denn in Luis de Cabrera's „*Relaciones*", einer Art Hofchronik aus den Jahren 1599 bis 1614, ist an nicht weniger als vier verschiedenen Stellen davon die Rede.

„El más valiente Andaluz" (Anton Bravo) ist ein Guapo-Stück der schlimmern Sorte, aber die poetische Gerechtigkeit wird durch den gewaltsamen Tod des Titelhelden gewahrt.

„Todo es industria el amor" ist eine Comödie mit gezwungener, ungelenker Handlung, dagegen ist diejenige des Dramas „El ofensor de sí mismo", wenn auch in moralischer Beziehung etwas anstössig, energisch und klar geführt.

„Lo que pasa en un meson" ist eine ganz vortreffliche Comödie, in welcher sich Monroy offenbar die guten Lustspiele des Rojas in gleicher Weise zum Muster genommen hat, als er sich in seinen Schauerdramen nach den ähnlichen Stücken seines Vorbildes richtete. Man kann sich vor Erstaunen kaum erholen, wenn man diese Comödie etwa nach „Lo que puede el desengaño", „El horror de las montañas" oder einem der Dramen aus dem trojanischen Sagenkreise liest. Hier alles Klarheit, dort alles Schwulst; hier freie anmuthige Bewegung, dort schwerfälliger Gang; hier prickelnder, köstlicher Humor, dort rohe Circuswitze; hier künstlerischer Genuss, dort ästhetischer Ekel. Die Fabel des Stücks lässt sich kurz zusammenfassen. Don Juan kehrt nach langjähriger Abwesenheit in sein Aelternhaus zurück, findet dasselbe aber in tiefe Trauer gehüllt, da seine — inzwischen erwachsene und ihm unbekannte — Schwester Angela von einem Don Diego de la Cerda verführt worden und seitdem verschwunden ist. Einige Indicien deuten auf Sevilla als Aufenthaltsort des Verführers, weshalb sich Don Juan sofort nach dieser Stadt aufmacht. Unterwegs rastet er in einem Wirthshause, in welchem ein anmuthiges Zimmermädchen sein Herz bestrickt. Dieses Mädchen ist seine Schwester Angela, welche in der gedachten niedrigen Stellung ihre Scham zu verbergen sucht. Da sie für Don Juan's Werbungen durchaus unzugänglich ist, verdingt sich dieser als Hausbursche, um der Angebeteten stets nahe zu sein. Die Sache verwickelt sich dadurch, dass Laura, eine Dame, welcher Don Juan in Toledo den Hof gemacht hat, in der Nähe ein Landgut be-

sitzt, Don Juan in seiner Verkleidung erkennt, von ihm verleugnet wird, andererseits aber die Aufmerksamkeiten des in der Nähe versteckt lebenden, ungetreuen Don Diego empfängt. Auf diesen Prämissen fusst die interessante und lebhafte Intrigue, welche natürlich nach mannichfacher Aufregung zu befriedigendem Ende geführt wird. Die Achillesferse der Fabel ist die Liebe der sich gegenseitig unbekannten Geschwister, immer ein heikler Gegenstand. Die ohne Zweifel seitens des Publikums günstige Aufnahme der in dem Stück eingeführten köstlichen Figur eines lächerlich ahnenstolzen, feigen und lüsternen Gerichtscommissars hat Monroy offenbar zum Verfassen eines zweiten Theils „Lo que pasa en una venta" veranlasst, welcher indessen in jeder Beziehung dem ersten nachsteht.

„Los tres soles de Madrid" erregt, trotz des unwahrscheinlichen Stoffes, durch ein gewisses poetisches Feuer unsere Theilnahme. Soliman, der Neffe und Erbe des Sultans Amurates, ist in einem Feldzuge gegen Ungarn verunglückt. Der General Selim wird ausgesandt, um ihn zu suchen, und findet nach drei Jahren vergeblicher Bemühungen einen Christensklaven, Enrique, welcher Soliman täuschend ähnlich sieht. Diesen überredet er, die Rolle seines Ebenbildes zu spielen. Trotz der ihn umgebenden Schwierigkeiten bringt es Enrique dahin, den Thron zu besteigen, ohne seinem Glauben innerlich untreu zu werden. Als der Betrug schliesslich entdeckt wird, bietet ihm die Erbin des Sultans Hand und Reich an, falls er zum Islam übertrete, aber Enrique wählt statt des türkischen Reichs den Märtyrertod und damit das himmlische Reich. Diesem Entschlusse verdankt das Stück seinen Nebentitel „Dejar un reino por otro", mit welchem es unter Moreto's Namen gedruckt wurde. Nach Barrera's Angabe ist es ausserdem im 44. Bande der „*Escogidas*" als gemeinsame Arbeit von Cáncer, Villaviciosa und Moreto unter dem Titel „*Dejar un reino por otro y Mártires de Madrid*" veröffentlicht worden.

„El pastor más perseguido y Finezas de Raquel" ist die Dramatisirung der Geschichte des Erzvaters Jakob von seiner Flucht aus Palästina an bis zu seiner Rückkehr. Dass Jakob die Vision des Cupido hat und der Gott Mars mehrmals erwähnt wird, sei hier nur beiläufig bemerkt.

„La Sirena del Jordan“ (die Geschichte Johannes des Täufers) und „Los celos de San José“ sind unbedeutende Stücke, welche jedoch merkwürdigerweise beinahe frei von Cultismen sind.

„Los príncipes de la Iglesia“ behandelt das Wirken und den Märtyrertod der Heiligen Petrus und Paulus in unzusammenhängender und schwülstiger Weise.

In „San Bartolomé en Armenia“ wird die Einführung des Christenthums in Armenien durch den heiligen Bartholomäus geschildert. Weiter als in diesem Stück kann die Barbarei kaum getrieben werden, denn der Heilige wird uns am Schlusse in geschundenem Zustande gezeigt. Die Bühnenweisung gibt an, der Schauspieler solle ein sehr glatt anliegendes Wams, von karmesinrothem Atlas tragen, um das rohe Fleisch vorzustellen! Hier tritt der physische Ekel, das Ende aller Kunst, ein.

Auf welche Abwege die Verfolgung des von Francisco de Rojas in mehrern seiner Dramen eingeschlagenen barbarisch-rohen Weges führen musste, zeigt uns Monroy. Derselbe — offenbar ein bedeutendes Talent, aber sehr ungleich in seinen Compositionen — suchte den Beifall seiner Zeitgenossen durch Ueberbieten seines Vorbildes in Grässlichkeit der Handlung, Schwulst der Sprache und Schaugepränge zu erringen. Dass diese Untugenden nicht etwa seinem Naturell, sondern — wie bei fast allen Calderonianern — der Berechnung entsprangen, geht daraus hervor, dass er an mehrern Stellen den Cultismo offen verspottet und sich in manchen Stücken („Los celos de San José“, „La batalla de Pavía“, „Lo que pasa en un meson“) nahezu frei davon gehalten hat. Auf gleich berechnete Effecthascherei deutet die geschmacklose Einschiebung lateinischer Brocken in „San Bartolomé en Armenia“, sowie die armselige (verschiedenen zeitgenössischen Novellen nachgeahmte) Spielerei in „El robo de Elena“, den Troilus eine Erzählung hersagen zu lassen, in welcher der Buchstabe „a“ gänzlich vermieden ist. Was die Entfaltung von Schaugepränge angeht, so sei an die Turniere in „Las violencias de amor“, in „La batalla de Pavía“, sowie an die Schlacht im letztern Stück und die Entzauberungsscene in „El encanto por los celos“ erinnert. — Monroy's Fabeln sind im ganzen originell, die

Führung derselben jedoch oft sehr mittelmässig. Seine Charakterzeichnung lässt viel zu wünschen übrig und ist sogar, wo er das Alterthum behandelt, geradezu lächerlich. Dass er manchmal sich zu wirklicher Kunst emporzuschwingen wusste und im allgemeinen ein gewisses poetisches Feuer besass, muss zugegeben werden, aber seine barbarischen Auswüchse überwuchern seine Schönheiten derart, dass ein wahrer Genuss bei dem Studium seiner Dramen selten möglich ist und man dieselben meistentheils mit ästhetischem Unwillen aus der Hand legt. Das gleiche Gefühl scheint seine Zeitgenossen beseelt zu haben, denn trotz seines Buhlens um deren Gunst durch die genannten unwürdigen Mittel, ist Monroy's Name in keiner der vielen und mit nur allzu wenig Kritik lobhudelnden panegyrischen Schriften der Epoche zu finden. Auch die Drucker müssen sich von seinem Namen nicht viel versprochen haben, denn nur fünf seiner Dramen sind in Sammlungen der Stücke verschiedener Autoren und nur eins („La sirena del Jordan") in der grossen Sammlung der „*Escogidas*" gedruckt, während letztere z. B. neun Comödien von Martinez enthält. Die meisten seiner Dramen erschienen später in Einzelausgaben (*Sueltas*), zu einer Zeit, in welcher der weiter vorgeschrittene Verfall des spanischen Nationaldramas solche Ungeheuerlichkeiten als dem zeitgenössischen Geschmacke besser angepasst erscheinen liess. Die unheilvolle Wirkung der Auswüchse des Rojas zeigte sich — wie oben gesagt — nirgends deutlicher, als bei Monroy, und es war ein Glück, dass das fortdauernde Beispiel Calderon's, sowie Moreto's Anlehnung an die Muster der ersten Periode diesem entartenden Einflusse der Rojas'schen Schule noch eine Zeit lang das Gegengewicht hielt.

Antonio de Solís y Rivadeneira,

der berühmte Geschichtschreiber der Eroberung von Mexico, wurde am 18. Juli 1610 im Universitätsgebäude von Alcalá de Henares geboren. Er studirte in seiner Vaterstadt die schönen Wissenschaften, Philosophie und verschiedene andere

Fächer mit grossem Erfolge. Auch mit der Dichtkunst scheint er sich schon früh beschäftigt zu haben, denn eine uns leider verloren gegangene Comödie „Amor y obligacion" verfasste er schon im Alter von siebzehn Jahren. Im vollendeten sechsundzwanzigsten Lebensjahre trat er als Secretär in die Dienste des Grafen von Oropesa, Don Duarte de Toledo y Portugal, Vicekönig von Navarra und Valencia. Im Laufe der Zeit wurde er Secretär des Königs, Beamter der Staatskanzlei und Haupt-Chronist von Neuspanien. Wie viele Dichter seiner Zeit, trat er in etwas vorgerücktem Alter (mit 57 Jahren) in den Priesterstand, aber ungleich jenen, fasste er seine neuen Pflichten so strenge auf, dass er nicht allein das Schreiben für die Bühne von diesem Augenblicke an gänzlich unterliess, sondern sogar eine bereits begonnene Comödie „Amor es arte de amar" nicht vollendete. Er starb am 19. April 1686 zu Madrid.

Der Hauptanspruch unsers Solís auf Unsterblichkeit beruht auf seinem mit Recht hochberühmten Werke *„Historia de la conquista de Méjico"*, aber auch seine Comödien, von welchen uns neun erhalten sind, sichern ihm einen höchst achtungswerthen Platz unter den Schriftstellern seiner Zeit. Die originellste derselben ist:

„El amor al uso". — Don Gaspar de Toledo liebt „nach der Mode", d. h. er theilt seine Zuneigung zwischen Doña Clara (einer Dame gleichen Sinnes), Doña Isabel (einer ihn wirklich liebenden Dame) und Juana, einer Zofe. Zu der Modeliebe gehört auch, dass jede wirkliche Leidenschaft und Aufregung ausgeschlossen, aber aus Galanterie und Selbstgefälligkeit erheuchelt wird. Die in feiner, geistreicher Weise ausgesponnenen Verwickelungen entstehen dadurch, dass jede der drei Damen Don Gaspar's auch einen andern Verehrer hat. Die Folge davon ist, dass der Modeheld durch die Gewalt der von seiner dreifachen Liebe heraufbeschworenen Begebenheiten gezwungen wird, trotz seiner fischblütigen Anlage Doña Clara die Hand zu reichen. Die Hauptoriginalität des Stücks besteht in dem Tone, welcher dasselbe durchdringt, in der Art, wie der Autor mit sarkastischem, überlegenem Lächeln Situationen behandelt, welche einem andern Comödiendichter zu einer Reihe von Duellen und anderweitiger poetischer Aufregung Veranlassung geboten hätten.

Man fühlt deutlich heraus, dass das Stück keine natürliche, wenn auch in conventionell dramatischer Weise höher gefärbte Darstellung wirkungsvoller Begebenheiten, sondern ein geistreiches Spiel, eine feine Satire, ein Kunstwerk sein soll, dessen Räder dem Beschauer offen liegen. Hierin ist auch der Grund zu suchen, welcher mehrere Kritiker zu der richtigen Hinweisung veranlasst hat, dass dieses Stück ein Heraustreten aus der naiven Nationaldramatik bedeute und dem spätern Sittendrama den Weg geebnet habe.

Anders verhält es sich mit der Comödie „Amparar al enemigo". Dieselbe ist ganz in der Art der Intriguenstücke Calderon's geschrieben, bedient sich derselben Bühnenmittel, derselben Sprache und gleicht ihren Vorbildern sogar darin, dass die Charaktere unter der überreich, aber vortrefflich verwickelten Handlung ganz verschwinden. An feinem attischem Witz des Graciosos ist Solís hier sogar Calderon überlegen.

„El doctor Carlino." — Solís sagt in dem Stücke selbst, dass ihm Góngora's gleichbetitelte Comödie das Vorbild zu dem Titelhelden — einem Kuppler und Betrüger unter der Maske eines Arztes — geliefert habe. Dagegen verwahrt er sich gegen die Absicht einer Nachahmung, und in der That lässt sich ausser der Figur des Protagonisten nur wenig Aehnlichkeit zwischen beiden Comödien herausfinden. Selbst dieses Wenige wird durch die Art der Behandlung fast ganz verwischt, denn wo Góngora mit wuchtigem, aristophanischem, sich in sittlicher Beziehung nichts übelnehmendem Witze darauf losfährt, bringt Solís mit weltmännischem Lächeln fein ausgespitzte, durchaus anständige Situationen. Der Doctor selbst ist eine köstliche Lustspielfigur, dessen nie versiegende Erfindungsgabe ihm in den gefährlichsten Lagen treu bleibt, dessen feinste Combinationen aber durch die geistige Beschränktheit seiner Frau zunichte gemacht werden. In dieser neutralisirenden Wechselwirkung liegt die Hauptkomik des Stücks. Dasselbe ist eine vorzügliche Leistung, aber wie in „El amor al uso" fehlt das naive Aufgehen des Dichters im Stoffe. Solís lässt uns nicht vergessen, dass wir eine Comödie vor uns haben, und geht darin so weit, dass er den Doctor sich im ersten Acte (S. 236 der Ausgabe von 1681) in einem Selbstgespräch direct mit dem Publikum unterhalten

lässt und dies sogar noch fortsetzt, als seine Frau eingetreten und in Unterredung mit ihm begriffen ist. Eine solche Behandlung muss alle dramatische Illusion aufheben und ist im modernern Drama in keiner Weise zu rechtfertigen.

In „Un bobo hace ciento" tritt uns als Hauptfigur der an einen „Figuron" streifende Don Cosme entgegen, welcher durch seine mit Selbstüberschätzung gepaarte Albernheit eine Reihe von Verwickelungen hervorruft. Der köstlich lebenswahre Zug, dass er sich als echter Dummkopf trotz seiner schliesslichen Niederlage als Sieger betrachtet, verdient besonders hervorgehoben zu werden. Eine andere Person dieses lebhaften, witzigen Lustspiels, Don Luis, ist ein Geistesverwandter Don Gaspar's in „El amor al uso"; sein Begriff von der Liebe ist am geistreichsten in folgender kurzen Stelle ausgedrückt:

Pero ayer, Martin, que fué
de mi amor el dia cuarto —
que tanto en un pecho noble
dura un amor obstinado etc.

Wenn nach Don Luis' Lehre eine hartnäckige Liebe vier Tage andauert, wie lange dauert eine weniger leidenschaftliche? Das Stück wurde am Fastnachtsdienstag im Palaste aufgeführt.

„La gitanilla de Madrid." Die Anregung zu diesem Drama, aber nur die Anregung, verdankt Solís der bekannten Novelle des Cervantes. Die Handlung ist etwa folgende. Don Juan de Oviedo soll sich mit seiner Muhme Doña Isabel vermählen. Kaum ist er jedoch in Madrid angelangt, als er Preciosa, eine junge Zigeunerin sieht, deren Schönheit ihn so bestrickt, dass er sich unter ihre Bande aufnehmen lässt und seinen Freund Don Enrique veranlasst, Doña Isabel unter seinem Namen den Hof zu machen. Die Ankunft des Vaters Don Juan's in Madrid ist der Anfang zur Enthüllung dieser Combinationen, wenngleich die vollständige Aufklärung durch allerlei Ausflüchte und Listen verzögert wird. Die Katastrophe erfolgt, als der Zigeunerhauptmann in dem Hause Doña Isabel's auf einem Diebstahl ertappt wird. Er gesteht, dass Preciosa als kleines Kind von einer Zigeunerin gestohlen worden und dass sie die Schwester Doña Isabel's ist. Da nun Don Juan auch in Preciosa seiner Muhme die Hand reichen kann, so begegnet dieser Bund, sowie die Vermäh-

[illegible] Zorrilla's mit Isabel keinen Schwierigkeiten, und der gepriesene Zauber wird gern vermieden. — Das Stück ist gut angelegt und besonders der weise Charakter Fernando's trefflich gezeichnet. Eine Vergleichung der Novelle mit der Comödie ist sehr lehrreich. Denn Solís hat bei der dramatischen Bearbeitung sehr mancherlei, ja fast der ersten mit vorzüglicher Weise vom Gegenstand und künstlerisch abgewonnen. Erwähnung muss hier noch erwähnt werden, dass ein gleichnamiges Drama von Moreto existirt. Ob dieses in seiner Aehnlichkeit mit dem Solís'schen zeugt, ist dem Verfasser unbekannt. Da er dasselbe hier zu besitzen bekommen konnte, so sollte Moreto gelobt sein, oder umgekehrt, denn in solchen Fällen entbehrte Vergleichung die Ehre ihres besten Anhaltspunkts.

Hat Solís in den bisher besprochenen Stücken mit Erfolg das Lustspiel gepflegt, so sind seine Versuche im romantischen Drama mit „El alcázar del secreto", mit „Las amazonas", „Eurídice y Orfeo" und „Triunfos de Amor y Fortuna" im mythologischen Festspiel weniger glücklich ausgefallen. „El alcázar del secreto" ist ein Prinzen- und Zaubermärchen, welchem aber — dem Naturell des Dichters gemäss — der naive Reiz eines solchen fehlt. — „Las amazonas" behandelt das dankbare Thema des Durchbrechens einer künstlichen Isolirung durch den Naturtrieb, eine Aufgabe, welche Lope de Vega in „Las mujeres sin hombres" indessen schon vorher in poetischerer Weise gelöst hatte. Dagegen hat Solís einen glücklichen künstlerischen Wurf durch die Contrastirung der männerentbehrenden Amazonen mit dem in einer Höhle erzogenen Astolfo gethan, welcher bisher keine Frau gekannt hat. — „Eurídice y Orfeo" ist eine in ein spanisches Gewand gekleidete Dramatisirung des bekannten mythologischen Stoffes. Da der Schluss des Stücks wirklich originell ist und bedeutend von der ursprünglichen Sage abweicht, so soll derselbe kurz skizzirt werden. Orpheus erhält Euridice unter der Bedingung zurück, dass er sich nicht nach ihr umsehe, bis er thracischen Boden betreten habe. Da ihm die Sehnsucht wohl den Streich gespielt hätte, dieses Gebot zu verletzen, so will sein gütiges Schicksal, dass der arkadische Prinz Aristeus Eurydice bei dem Heraufkommen aus dem

Tartarus raubt und nach Thracien bringt. Hier wird er getödtet, während Orpheus durch das vermeintliche Unglück zu dem sichern Genusse seiner geliebten Gattin gelangt ist. — „Triunfos de Amor y Fortuna" ist ein mythologisches Schaustück mit Musik, welches 1658 bei den Geburtsfeierlichkeiten des Prinzen Felipe Próspero im Palast aufgeführt wurde. Es behandelt einen Streit zwischen Amor und Fortuna um die Frage, wer die grössere Macht besitze, aber die Handlung war hier jedenfalls nur Nebensache. Die Bühnenweisungen lassen auf eine Grossartigkeit der Decorationen schliessen, welche selbst unsern heutigen Maschinenkünstlern Achtung eingeflösst hätte und ohne Zweifel die Hauptwürze des Festspiels bildete. Natürlich nicht zum Vortheile der Poesie.

Ziehen wir nun die Summe des Gesagten. Don Antonio de Solís war eine durchaus künstlerisch angelegte Natur. Sein eleganter, fein durchgebildeter Geist, sein ästhetischer Takt hätten ihn befähigt, in jedem Zweige der Literatur Grosses zu leisten, aber aus gleichen Gründen wäre ihm auf irgendeinem Gebiete das Höchste unerreichbar geblieben. Hierfür fehlte ihm die urwüchsige Kraft, das intensive Feuer des gottbegnadeten naiven Dichters. Die poetische Begeisterung wird bei ihm durch die intellectuelle Schärfe des Weltmanns, das Aufgehen im Stoffe durch überlegenes Herabschauen aus der Vogelperspective ersetzt. Nie vergisst Solís, dass er eine Comödie schreibt, dass die Bretter der Bühne die Welt nur bedeuten. Sein Hang zur Satire, das attische Salz seiner Graciosos, die vornehme Anständigkeit der Behandlung seines Materials, selbst bei Stoffen so bedenklicher Art wie „El doctor Carlino" hängt damit zusammen. Auch das Zusammendrängen einiger seiner dramatischen Fabeln auf den Zeitraum von 24 Stunden mag der gleichen Ursache entspringen. Im übrigen ist er offenbar ein Jünger Calderon's und hat deshalb auch dessen Convenienzsprache, wenn auch in überlegter Begrenzung, adoptirt. Ebenso hat er bei seinen Intriguenstücken, deren Hauptwürze die Situations-Komik ist, die äussern Bühnenmittel Calderon's: das Verstecken, Verhüllen, die Brief-, Bedienten- und Häuserverwechselungen reichlich angewendet, denselben aber noch andere beigefügt. Eifersucht des Liebhabers auf

den Bruder der Geliebten, welchen er nicht als solchen kennt, Beilegung des Namens eines Freundes von Seiten des Lustspielhelden, mögen als Beispiele solcher Solís'scher Bereicherungen angeführt werden. Auch in seinen ernstern Dramen folgt er Calderon's gleichartigen Schöpfungen, hält sich aber — seinem Naturell gemäss — in gleicher Entfernung von des Meisters genialsten Productionen, wie von dessen gelegentlichen Ausschweifungen. Kurz gesagt, Solís ist ein Dichter, dessen Werke uns künstlerischen Genuss gewähren, aber nirgends zu wirklicher Begeisterung oder herbem Tadel hinreissen.

Juan Velez de Guevara,

Sohn des berühmten Dramatikers Luis Velez de Guevara, erblickte 1611 zu Madrid das Licht der Welt. Er studirte die Rechte und trat dann in die Dienste des Herzogs von Veragua, Gönner seines allseitig beliebten Vaters. Auch nach dem Tode dieses Edelmanns (1644) verblieb er noch einige Zeit in dessen Haushalt. Später erhielt er eine Anstellung als Gerichtsrath in Sevilla, aber schon 1655 finden wir ihn wieder in Madrid, wo er sich mit Doña Ursula de Velasco vermählte. Er starb in seiner Vaterstadt im November 1675.

Don Juan Velez scheint kein fruchtbarer Dichter gewesen zu sein, denn ausser einem höchst seltenen Bande Entremeses und einzelnen Acten in Mitarbeiterschaft verfasster Comödien, sind uns nur sehr wenige Stücke von ihm erhalten. Allerdings ist dabei in Berücksichtigung zu ziehen, dass manche seiner Dramen unter dem Namen seines weit berühmtern Vaters gedruckt sein mögen, aber eine nennenswerthe Bereicherung seines Repertoires dürfte (von der Unmöglichkeit einer solchen Untersuchung mit unsern jetzigen Hülfsmitteln abgesehen) selbst aus diesem Umstande nicht erwachsen.

„El diciembre por agosto“ (Nuestra Señora de las Nieves) behandelt die Legende, welche der Erbauung der jetzigen Santa Maria Maggiore-Kirche in Rom zu Grunde

liegt. Wir werden belehrt, dass Kaiser Constantius, sowie dessen Vetter Julian der schönen Laura, Gemahlin des Patriciers Johannes Patricius nachgestellt, dass Julian sogar den Plan gefasst hatte, den Patricius ermorden zu lassen, dass dieser aber durch einen Engel aus der Gefahr errettet worden sei. Alsdann soll die heilige Jungfrau, als testamentarisch eingesetzte Rechtserbin des kinderlosen Ehepaars Patricius und Laura, der letztern in Vision befohlen haben, eine Kirche an der Stelle zu bauen, auf welcher sie jetzt — im August — Schnee vorfinden werde. Dieses Wunder sei alsdann auf dem Platze geschehen, auf welchem die obengenannte Kirche noch heutigen Tages steht. Das Stück ist nicht übel, aber die Handlung lässt in der Zusammenfügung zu wünschen übrig. In dieser, sowie in jeder andern Beziehung bedeutend besser ist:

„El mancebon de Los Palacios" (Ofender para obligar). — Alonso, der natürliche Sohn eines Infanten von Castilien, wird, seiner Abkunft unbewusst, in dem Dorfe Los Palacios als Landmann erzogen. Seine Gedanken sind indessen stets über seinen vermeintlichen Stand hinausgeschweift, und als er gar das Glück hat, die schöne Doña Juana de Mendoza bei einem Wagenunfall zu retten, steigt ihm der Kamm noch höher. Er macht Doña Juana öffentlich den Hof und verwundet einen Anbeter derselben, Don Manrique de Lara, im Strassenkampf. Der König verurtheilt ihn deshalb zum Tode, hört aber glücklicherweise vorher die Umstände seiner Erziehung, schliesst daraus, dass er sein Neffe ist, und schickt ihn in den Maurenkrieg. Mit Lorbeer gekrönt, kehrt Alonso zurück, der König offenbart ihm seine Herkunft und ernennt ihn zum Admiral von Castilien. Alle diese Ehren werden aber Alonso durch die Nachricht vergällt, dass sich Doña Juana durch Vermittelung und auf Andrängen des Königs mit Don Manrique verlobt habe. Da ihm aber die Braut gesteht, dass sie, wenn sie ihrer freien Neigung folgen dürfte, die Vermählung mit ihm vorziehen würde, greift er zu dem Auswege der Zerhauung des gordischen Knotens. In Gegenwart Don Manrique's versetzt er Doña Juana einen Backenstreich, die Schwerter fliegen aus der Scheide, aber der König tritt dazwischen, und das Resultat ist, dass Don Manrique auf die beschimpfte Braut zu Gunsten ihres „Be-

[illegible] aus Liebe verzichtet. — Das Stück ist interessant, in guter Sprache geschrieben und erhebt sich entschieden über die Mittelmässigkeit.

„No hay contra el amor poder" ist Durchschnittswaare mit [illegible] Situationen und einem sittlich anstössigen Schlusse, dagegen ist:

„El contrarónse dos [illegible]" wenn auch ohne tiefern Gehalt, ein höchst ergötzliches Figuronstück. Schon die Zusammenstellung der Personen zeigt, dass aus deren Wechselwirkung aufeinander ein belustigendes Imbroglio entstehen muss. Wir finden zwei Töchter eines Professors, die ältere als gelehrte und Männerverächterin, die jüngere als einfältige, sich jedem Manne an den Hals werfende Thörin; einen Allerweltsbourmacher, einen phlegmatischen Studenten von vernachlässigtem Aeussern und einen biscayischen Vetter, den berühmten „Montañés". Erwähnenswerth ist ausserdem, dass der leicht entzündliche Don Felix der Männerverächterin Hortensia nach seiner Art sofort heftig den Hof macht; dass diese sein Naturell erkennt, ihn in der eigenen Schlinge zu fangen sucht, um ihn alsdann zu verschmähen, dass sie aber in ihre eigenen Netze fällt, da ihr Don Felix öftere Gelegenheit zur Eifersucht gibt. Da das Stück möglicherweise vor Moreto's „El desden con el desden" geschrieben ist, so darf es schon auf diese Vermuthung hin, als ein literargeschichtlich interessantes bezeichnet werden.

Juan Velez de Guevara besass weder die Erfindungsgabe noch die poetische Wärme seines berühmten Vaters, wie sich ja überhaupt die Natur selten dazu versteht, in geistiger Beziehung den Sohn nach dem Vater zu modeln. Sein Talent war ein beschränktes, wenn auch immerhin gut geregeltes und achtungswerthes, und der Platz, welcher ihm in der altspanischen Dramatik anzuweisen ist, darf nur ein bescheidener sein.

Agustin Moreto y Cavana.

Dieser Dichter, der jüngste der sechs Heroen altspanischer Dramatik, wurde 1618 zu Madrid geboren und am 9. April gleichen Jahres getauft. Seine aus Italien stammenden Aeltern betrieben ein Leihgeschäft auf Pfänder und scheinen darin einigen Wohlstand erlangt zu haben, denn sie besassen sieben kleine Häuser in der Strasse San Miguel. Unser Agustin studirte von 1634 an auf der Universität Alcalá de Henares Logik und Physik. Am 11. December 1639 wurde er zum Licentiaten promovirt. Gegen Ende 1649 gehörte er der literarischen Akademie zu Madrid an, deren Secretär der geistreiche Cáncer, sein dramatischer Mitarbeiter war. Im Jahre 1654 gab er einen ersten Band seiner Comödien, jetzt ein ungemein seltenes Buch heraus. Zwischen 1654 und 1657 liess er sich zum Priester weihen und wurde Kaplan des Erzbischofs von Toledo, Don Baltasar de Moscoso y Sandoval. Als dieser Prälat die Brüderschaft des heiligen Petrus zu Toledo zur Unterstützung und Verpflegung der Armen reorganisirte, wies er unserm Don Agustin eine Art Aufseherstelle darin an; dessen Eintritt erfolgte am 28. December 1659. Von diesem Zeitpunkte an fehlen uns biographische Notizen bis zu seinem, am 28. October 1669 eingetretenen Tode. In seinem Testament, von welchem eine alte Copie in Toledo existirt, setzte er fest, dass seine Beerdigung auf dem „Pradillo del Cármen“ stattfinden solle, ein Ort, an welchem die in seinem Hospitale verstorbenen Armen begraben wurden. Diese Bestimmung wirft die, selbst in neuere Literaturgeschichten eingeschleppte Fabel, er habe sein Begräbniss auf dem „Pradillo de los ahorcados“ (Acker der Erhenkten) verordnet, endgültig über den Haufen, ebenso wie alle sich daran knüpfenden Vermuthungen über Moreto's Duellmord des von Lope de Vega hochverehrten Baltasar Elisio de Medinilla, seine Gewissensbisse hierüber u. s. w. Was zu dieser Verwechselung Anlass gegeben haben mag, ist der Umstand, dass die genannten Pradillos unmittelbar nebeneinander liegen. Im übrigen ist — beiläufig gesagt — der Wunsch Moreto's nicht respectirt worden, indem seine Leiche in der Kapelle der „Schule Christi“ im Kirchspiel Johannes des Täufers beigesetzt wurde. Eine weitere Bestimmung seines Testaments besagte, dass nach Zahlung seiner Schulden der

Ueberrest seines Vermögens unter die Armen vertheilt werden sollte.

Ausser einer beträchtlichen Anzahl Comödien (etwa 20), welche Don Agustin in Gemeinschaft mit andern Dichtern verfasste, sind uns etwa fünfzig aus seiner eigenen Feder erhalten, über deren Autorschaft kein Zweifel herrscht: ausserdem besitzen wir noch einige zweifelhafte. Da Moreto nur das Alter von 51 Jahren erreichte, so ist dies immerhin ein ansehnliches Repertoire. Als Merkwürdigkeit muss erwähnt werden, dass kein als sein Eigenthum bekanntes Stück im Manuscript existirt, welches nicht auch im Druck vorhanden wäre, ein Beweis, dass seine Dramen sehr beliebt waren und den Verlegern pecuniären Nutzen in sichere Aussicht stellten. Es ist deshalb kein Wunder, dass gewissenlose Leute dieser Art auch aus dem Druck der Stücke anderer Autoren unter dem Namen Moreto's Kapital zu schlagen suchten, und der Leser wird in diesem Umstande eine Erklärung dafür finden, dass es der Verfasser gewagt hat, in der Einzelbesprechung aus innern Gründen die bisher kaum bezweifelte Autorschaft einiger unserm Dichter zugeschriebenen Dramen in Frage zu stellen. Man vergegenwärtige sich, wie viele Stücke, welche Calderon in verschiedenen Drucken fälschlich zugeschrieben werden, jetzt als sein Eigenthum passiren würden, wenn wir nicht seine eigene Liste, sowie diejenige des Vera Tassis besässen!

Die Dramen unsers Moreto lassen sich in Dramen allgemeinerer Art (hauptsächlich Capa y espada-Stücke), historische Schauspiele, Heiligenstücke und sonstige religiöse Darstellungen eintheilen. Die von ihm verfassten Burlesken, Loas, Entremeses und andere kurze Stücke dieser Kategorie können hier füglich ausser Betracht bleiben, da sie — wenn auch ein gutes Theil Witz — doch einen wirklichen Kunstwerth nicht besitzen.

Die Besprechung seiner Dramen muss mit seinem unsterblichen Meisterwerk:

„El desden con el desden" begonnen werden. Der regierende Graf von Barcelona hat eine einzige Tochter, Diana, welche durch eifriges Bücherstudium dazu gelangt ist, Liebe und Ehe als die Hauptfactoren alles irdischen Unglücks zu betrachten. Der Graf, welcher sehnlichst Nachkommen-

schaft wünscht, aber seiner Tochter keinen Zwang auferlegen will, veranlasst sie, ihren drei Freiern — dem Fürsten von Bearne, dem Grafen von Foix und dem Grafen Carlos von Urgel — die Gründe ihrer Sprödigkeit auseinanderzusetzen und ihnen gleichzeitig zu gestatten, sich durch alle erdenklichen Aufmerksamkeiten um ihre Gunst zu bewerben. Die beiden Erstgenannten betreten hierauf die gewöhnliche Heerstrasse der Liebesbetheuerungen und Festlichkeiten; Carlos dagegen, welcher sich anfänglich nur aus Convenienzrücksichten um Diana bemüht hatte, aber durch ihre Sprödigkeit zu leidenschaftlicher Liebe entflammt worden ist, wählt den entgegengesetzten Weg. An der Hand der an sich selbst gemachten Erfahrung will er Diana durch Gleichgültigkeit zur Liebe stacheln und sagt ihr deshalb, dass er sich nur aus Höflichkeitsrücksichten mitbewerbe, da er ihre eigenen Grundsätze betreffs der Ehe theile. Diana fühlt sich sofort in ihrer Eitelkeit verletzt und nimmt sich vor, den anscheinend Gleichgültigen in ihre Liebesfesseln zu schlagen, um ihn nach gemachter Eroberung schimpflich zurückzuweisen. Hierzu will sie sich Polilla's, eines vertrauten Dieners des Grafen, bedienen, welcher sich in der Verkleidung eines Studenten als Possenreisser und angeblicher Eheverächter in ihre Gunst eingeschmeichelt hat, natürlich aber das heimliche Werkzeug seines Herrn ist.

Zweiter Act. Diana beginnt ihren Feldzug, indem sie Polilla ihre Pläne anvertraut. Dieser räth ihr, Carlos einige Gunstbezeugungen zu erweisen, welche indessen nicht verfangen, da der Graf gewarnt und auf seiner Hut ist. Diana muss deshalb zu dem stärkern Mittel greifen, ihn zum Galan während der Fastnachtsvergnügungen zu wählen. Der Tanz und die Berührung der Hand Diana's üben auf Carlos einen so berauschenden Einfluss aus, dass er sich vergisst und seine Liebe erklärt. Diana triumphirt und wendet ihm verschmähend den Rücken, aber schon hat er seinen Fehler eingesehen, und mit vollendeter Verstellungskunst überredet er sie, er habe nur Comödie gespielt. Ausser sich über die vermeinte Enttäuschung, verabredet die Gekränkte mit Polilla, den hartnäckigen Frauenverächter durch Gesang im Garten zu bethören. Auf Polilla's Rath stellt sich jedoch Carlos, als höre er den Gesang gar nicht und bewundere einfach die Anlage des

Parks. Dies kostet ihn natürlich die grösste Ueberwindung, und ohne Polilla's Gewaltmittel würde er bei dem Versuche zusammenbrechen, aber die List thut ihre Wirkung: Diana weiss vor Wuth nicht mehr, was sie thun soll.

Dritter Act. Der Fürst von Bearne und der Graf von Foix leiten Wasser auf Carlos' Mühle, indem sie jetzt auch verspätet zur Einsicht kommen, Diana's weiblicher Stolz müsse durch Vernachlässigung gereizt werden. Infolge dessen machen sie Cintia und Fenisa, zwei Hofdamen Diana's, in auffälliger Weise den Hof. Die Prinzessin fühlt sich in der That höchst beleidigt und wird um so erpichter auf die Eroberung des Grafen Carlos. Sie versucht, ihn durch Eifersucht zu stacheln, indem sie ihm vertraulich mittheilt, sie habe ihren Abscheu gegen die Ehe überwunden und wolle dem Fürsten von Bearne die Hand reichen. Carlos, obwohl aufs höchste bestürzt, findet doch die Geistesgegenwart, ihr zu entgegnen, auch er habe seine Ansichten in dieser Beziehung geändert und gedenke um Cintia's Hand anzuhalten. Um dieser Behauptung den nöthigen Nachdruck zu geben, eilt er zu dem Fürsten und theilt ihm Diana's eben gemachte Aeusserung mit. Mit der gleichen Absicht trägt er Cintia verstellterweise sein Herz an. Als nun der Fürst und nachher Cintia bei Diana erscheinen, um ihr das Vorgefallene mitzutheilen, geht ihre Wuth in Raserei über. Ersterer, obgleich von Diana rücksichtslos behandelt, glaubt nur in der Form seines Antrages einen Fehler begangen zu haben, und verkündigt deshalb dem Grafen von Barcelona, dass die Wahl seiner Tochter auf ihn gefallen sei. Der Graf ist glücklich über diese Nachricht und bietet in seiner Freude Carlos die Hand der angeblich von demselben begehrten Cintia an. Hier aber entwickelt Carlos seine grösste Meisterschaft, indem er seinen Sieg nicht in brutaler, sondern in zartfühlendster Weise ausnützt. Er erwidert dem Grafen — zu Ohren der lauschenden Diana — er werde Cintia's Hand nur annehmen, wenn Diana damit einverstanden sei, denn ihr Wille sei auch der seinige. Daraufhin tritt Diana hervor, erklärt ihre Liebe zu ihm und reicht ihm die Hand, während Cintia die Verlobte des Fürsten von Bearne wird.

Aus Lope de Vega's Comödie „La vengadora de las mujeres“ haben wir hier die Laura, deren Abneigung gegen

die Ehe dem Bücherstudium entspringt; aus „De cosario á cosario“ die gegenseitigen Bestrebungen der Liebenden, sich durch Eifersucht zu stacheln; aus „La hermosa fea“ den Gedanken, dass die anscheinende Gleichgültigkeit eines Mannes die Spröde zu dem Bestreben reizt, denselben zu erobern, um ihn nachher zu verschmähen, dass sich aber die Fallenstellerin in ihrem eigenen Netze fängt; aus „Los milagros del desprecio“ den schlauen Diener, welcher das Werkzeug der Pläne seines Herrn ist, sowie den Umstand, dass der Boden für den intriguirenden Liebhaber durch seine Nebenbuhler geebnet wird, welche verspätete Verschmähung zur Schau tragen. Dies alles liegt auf der Hand, aber lesen muss man alle diese Stücke, um zu sehen, welch unvergleichliches Meisterwerk hier Moreto hervorgebracht hat. Hier liegt keine Nachahmung, sondern eine dichterische Neuschaffung vor, und wenn Moreto's Entlehnungen alle gleicher Art wären, so dürfte er, wenn auch nicht in Originalität, doch in sonstigen dichterischen Eigenschaften mit jedem seiner Vorgänger um die Palme ringen.

In „El poder de la amistad“ finden wir eine cretensische Prinzessin, Margarita, bei welcher die aufkeimende Neigung zu einem scythischen Edelmanne, Alexander, durch dessen allzu grosse Aufmerksamkeiten abgekühlt, aber durch Erregung von Eifersucht auf ihre Muhme Matilde zu neuer, lodernder Flamme angeschürt wird. Was hauptsächlich an „El desden con el desden“ erinnert, ist die zur Schau getragene Gleichgültigkeit des Liebhabers gegen die innerlich heiss Geliebte, denn im übrigen ist die Maschinerie, das Uhrwerk, in „El desden con el desden“ so unendlich viel complicirter, dass nur eine allgemeine Aehnlichkeit zwischen beiden Stücken übrig bleibt. Aus diesem inneren Grunde, d. i. der grössern Complicirtheit von „El desden con el desden“, nimmt man im allgemeinen an, „El poder de la amistad“ sei eine Vorarbeit zu jenem Meisterwerk. Da aber „El poder de la amistad“ nach dem Autograph des Dichters (in der ehemals Duran'schen Bibliothek) erst am 25. April 1652 vollendet wurde, während „El desden con el desden“ auch schon in der ersten, unter Moreto's Auspizien veranstalteten Ausgabe von 1654 und zwar, der Reihenfolge nach, vor „El poder de la amistad“ abgedruckt ist, so

scheinen die äusseren Indicien obiger Annahme wenig günstig. Im übrigen ist dem Gegenstand keine weitere Bedeutung beizumessen, denn bei den altspanischen Dramatikern ist die grössere Vollkommenheit eines Stückes keineswegs ein Grund, dessen Abfassung nach einem minder vollkommenen zu vermuthen oder gar mit Sicherheit zu bestimmen.

„En el mayor imposible nadie pierda la esperanza" ist ein romantisches, mit poetischer Leidenschaftlichkeit geschriebenes Jugendwerk. Die heisse Liebe eines Don Manuel zu seiner Muhme Doña Ana wird durch die Intriguen einer andern Verwandten, Doña Violante, zu einem so jähen Abbruch geführt, dass Don Manuel sich in seiner Verzweiflung zum Priester weihen lässt. Kurz nachdem das Unwiderrufliche geschehen, stellt sich der Betrug Violante's heraus. Die auf so schändliche Weise ewig von einander Getrennten sind ausser sich, aber eine unverhoffte Entdeckung macht die anscheinende Unmöglichkeit ihrer Wiedervereinigung zur Thatsache. Ein Oheim Don Manuel's offenbart, dass er diesem seinerzeit in vermeinter Lebensgefahr die Nothtaufe gegeben habe, und zwar — da kein reines Wasser zur Hand gewesen sei — mit Rosenwasser. Dieser Umstand macht sowohl Taufe als Priesterweihe hinfällig, und Don Manuel, von der Fessel des Cölibats befreit, darf seine Hand der Geliebten reichen.

Der Verfasser besitzt ein Exemplar dieses Stücks mit dem umgekehrten Titel: „Nadie pierda la esperanza en el mayor imposible" in einer anscheinend etwa 1640 gedruckten Comödiensammlung. Als Autor derselben wird statt Moreto's ein „Don Juan de Lemos" angegeben. Dies lässt zwei Schlüsse zu. Der unwahrscheinlichere ist, dass nicht Moreto, sondern ein bisher unbekannter Dichter der Verfasser des Stückes ist; aus dem wahrscheinlichern dagegen, Moreto habe den erwähnten Namen als Pseudonym benutzt, würden zwei weitere Folgerungen zu ziehen sein. Entweder hat er sich des Pseudonyms bedient, um den Jugendversuch eines damals unbekannten Dichters (Moreto war 1640 erst 22 Jahre alt) mit einem gutklingenden Namen zu maskiren, oder er gebrauchte die Maske aus Furcht vor der Inquisition, welcher die Katastrophe des Stücks gerechten Anstoss hätte geben können. Jedenfalls sind beide Folgerungen in literargeschicht-

licher Beziehung gleich interessant, weshalb wir dem Leser selbst die Wahl zwischen denselben überlassen wollen.

„HASTA EL FIN NADIE ES DICHOSO." Alle wesentlichen Umstände der Handlung dieses Dramas hat Moreto dem Guillem de Castro'schen „LOS ENEMIGOS HERMANOS" entlehnt. Die vorgenommenen Aenderungen sind theils unwesentlich (Abänderung von Namen und Verwandtschaftsgraden), theils sind sie unglücklich ausgefallen. So mag in letzterer Beziehung erwähnt werden, dass die zwei sensationellen Haupt-Enthüllungen (die Kindervertauschungen betreffend) bei Don Guillem durch lebende Personen, bei Moreto durch hinterlassene Briefe einer Verstorbenen gemacht werden; dass die Vorführung Don Sancho's als Gärtner mit der Sichel eine ganz unnöthige Vergröberung der Castro'schen Scene ist; dass schliesslich die allerdings etwas romantische Katastrophe bei Don Guillem, von Moreto in eine prosaischere, aber ebenso unwahrscheinliche und gezwungene umgewandelt worden ist. Dabei hat Moreto die vortreffliche Charakterzeichnung Don Guillem's, sowie dessen feurige, poetische Sprache bei weitem nicht erreicht. Sein einziges Verdienst ist eine bessere Concentration der Handlung, aber nur technischer Art. Obgleich sein Stück keine Plünderung (wie „LA OCASION HACE AL LADRON", „EL VALIENTE JUSTICIERO") genannt werden kann, sondern einfach eine Stoff-Entlehnung vorliegt, so hat dieselbe als literarische Taglöhner-Arbeit ebenso wenig Berechtigung. Die Aneignung geistigen Eigenthums fällt nur dann in die Sphäre des Erlaubten, wenn — wie in „EL DESDEN CON EL DESDEN" — der entlehnte Stoff im Kopfe des Aneigners durchgeistigt und nach seiner Individualität umgeformt erscheint. Dazu genügt eine Arbeit mit Kleister und Schere nicht, wie sie Moreto in „HASTA EL FIN NADIE ES DICHOSO" geliefert hat.

„EL DEFENSOR DE SU AGRAVIO" ist im Gegentheil durchaus als geistiges Eigenthum unsers Dichters zu betrachten. Hierzu wird es, trotz der oft gebrauchten Situationen, durch die meisterliche Zusammenstellung derselben zu einem packenden Ganzen, sowie durch die poetische Wärme, welche das Stück durchströmt, und welche das eigenste Merkmal einer Neuschöpfung ist. Die Handlung dreht sich darum, dass ein Herzog von Athen eine heftige Neigung zu Nisea, Hofdame seiner schönen Gemahlin, fasst; dass er von dieser Leiden-

schaft in Folge der Verleumdung der Herzogin durch einen Verräther abgebracht und zu wilder ehelicher Eifersucht entflammt wird; dass er die Angeschuldigte mittels eines Gottesgerichts verurtheilen lassen will, sich aber vorher von ihrer Unschuld überzeugt und mit geschlossenem Visir selbst als Kämpe im Gottesgericht gegen den Verleumder auftritt, denselben besiegt und ihn zum Geständnisse seiner Schandthat zwingt. Alles dies ist gewiss oft genug dagewesen (siehe z. B. Tárrega's „La enemiga favorable), ist aber — wie schon oben gesagt — hier zu einem trefflichen Drama verarbeitet worden.

Auch in „Las travesuras de Pantoja", einem Guapo-Stück mit eingeschobener Geistererscheinung, finden sich lauter früher gebrauchte Situationen, die indessen — im Gegensatze zu „El defensor de su agravio" — keineswegs durch gute Auswahl und Zusammenstellung erwärmen, sondern den Eindruck eines wahrhaft kläglichen Mangels an Erfindungskraft hinterlassen.

„Travesuras son valor" ist die Ueberarbeitung eines gleichbetitelten Dramas, welches Moreto in Gemeinschaft mit zwei andern Autoren verfasst hatte. Dieses gemeinsame erste Drama erfordert eine kurze Besprechung, um daran den Vergleich mit der selbständigen Arbeit unsers Dichters zu knüpfen. — Ein junger adeliger Raufbold, Don Sancho, mit dem Beinamen „der Böse", macht sich durch Gewaltthätigkeiten in Sevilla so unmöglich, dass er nach den Niederlanden fliehen muss, wo sein Vater, Don Sancho „der Gute" genannt, als Oberst unter dem Herzog von Alba dient. Durch unerschrockene Recognoscirung einer feindlichen Mine führt sich der Flüchtling glänzend bei dem Herzog ein, aber sein unruhiges Temperament verwickelt ihn bald in einen Eifersuchtshandel mit Bronduque, einem wallonischen Hauptmann. In seinem leidenschaftlichen Zorn ist er so rücksichtslos, diesen Streit trotz Dazwischentretens des Herzogs fortzusetzen, was seine Verhaftung zur Folge hat. Auf Bitten seines Vaters wird er begnadigt, muss jedoch versprechen, mit Bronduque Freundschaft zu halten. Diese feierliche Zusage erfüllt er auf die originelle Weise, dass er den Hauptmann in anscheinend innigster Umarmung zu Tode drückt. Die Umstehenden dringen auf ihn ein, er muss sein Heil in der Flucht suchen, wird aber von seinem eigenen Vater verfolgt und ein-

geholt. Ein Wortwechsel entsteht über die Zulässigkeit der Rache Sancho's nach gegebenem Ehrenwort, und beide erhitzen sich derart, dass es zum Degenziehen kommt. Der junge Sancho verwundet seinen Vater. Kaum sieht er Blut fliessen, als er sich zu den Füssen des Verletzten wirft und seine Verzeihung erfleht. Er ist so verzweifelt, dass er die näher und näher erschallenden Fanfaren seiner übrigen Verfolger nicht beachtet und sein Vater ihn schliesslich kniefällig bitten muss, sich auf seinem Pferde zu retten. Sancho flieht, aber selbst die Verzeihung des Vaters reicht nicht hin, die nagende Reue über das vergossene Aelternblut zu beschwichtigen, und der Gedanke daran liegt wie ein schwarzer Schleier über seinem Haupte, bis dieses unter dem Schwerte des Scharfrichters fällt. — Sein Verhängniss erfüllt sich rasch. Der Herzog von Alba hat Sancho „den Guten" verhaften lassen, da er seinem Sohne zur Flucht behülflich war, und letzterer wird darüber so aufgebracht, dass er beschliesst, seinen Feldherrn in der Verkleidung eines Bauern zu ermorden. Dies gibt Gelegenheit zu einer interessanten Scene. Der Herzog von Alba wird von Sancho's Plan unterrichtet, lässt ihn aber trotzdem zur Einzelunterredung vorkommen und stellt sich sogar bei seinem Eintritt schlafend, um zu sehen, ob er den Muth haben könne, die Hand an seinen General zu legen. Wirklich überwältigt der soldatische Respect sogar den rücksichtslosen Sancho; er gibt seine mörderische Absicht auf, ahmt aber David in seinem Benehmen gegen Saul nach, indem er seinen Namen und Beititel „Sancho der Böse" auf ein Papier niederschreibt, welches auf des Herzogs Schreibtisch liegt. Als der Herzog Erwachen fingirt, wirft Sancho sich zu seinen Füssen. Alba lässt ihn ungehindert gehen, kündigt ihm jedoch an, dass er ihn verfolgen und hinrichten lassen werde. Wirklich wird Sancho bald darauf eingefangen, und nun erfolgt die packendste Scene des interessanten Trauerspiels. Dieselbe geht im Kerker des alten Don Sancho vor sich. Ein Sergeant verkündet ihm seine Freilassung, was den armen Greis sofort mit der bangen Ahnung erfüllt, dies sei ein Zeichen der Gefangennahme seines trotz aller tollen Streiche aufs zärtlichste geliebten Sohnes. Seine Besorgnisse steigen, als ihm hierauf ein College das Todesurtheil über einen Soldaten seines Regiments zur Unterzeichnung bringt.

Als Grund wird ein Mordanschlag auf den Herzog angegeben. In fieberhafter Spannung sucht der unglückliche Vater nach dem Namen des Verurtheilten, aber die Stelle, an welcher derselbe stehen sollte, ist unbeschrieben. Sein Herz sagt ihm, dass der Verbrecher sein Sohn sei, aber an der Todeswürdigkeit des Verbrechens ist nicht zu zweifeln, und seine Vernunft redet ihm ein, er hätte von einer solchen Missethat Sancho's hören müssen, wenn derselbe wirklich der Schuldige wäre. Er ergreift mit zitternder Hand die Feder und setzt in der Aufregung seine Unterschrift — also genau den gleichen Namen, den sein Sohn führt — auf die unbeschriebene Stelle, statt unter das Document. Der beiwohnende Oberst und der Sergeant sind über das Omen wahrhaft bestürzt, und noch mehr der unglückliche Schreiber selbst, welchem es erst nach vielen vergeblichen Anstrengungen gelingt, seine zitternde Unterschrift auch an die richtige Stelle zu setzen. Das Stück schliesst, indem der Herzog von Alba dem schwachen Vater den blutigen Leichnam seines hingerichteten Sohnes zeigt und ihm vorwirft, er selbst trage die Schuld an der Tragödie desselben durch allzu milde Beurtheilung und unverantwortliche Duldung seiner Jugendstreiche. — Man sieht, dass dieses Stück nicht allein das Zeug zu einer wahrhaft erhabenen Tragödie hat, sondern auch, dass ausnahmsweise die blutigen Vorschriften des verwerflichen Ehrencodex am Schlusse nicht glorificirt, sondern der höhern moralischen Gerechtigkeit untergeordnet werden. Es ist höchlichst zu bedauern, dass nicht z. B. Calderon (unter dessen Namen das Stück fälschlicherweise im achten Bande der „*Escogidas*“ gedruckt ist) den Stoff unter die Hände bekommen hat; denn sehen wir zu, wie Moreto's selbständige Neubearbeitung ausgefallen ist, so erhalten wir ein gar klägliches Resultat. Von Einzelheiten und einer bessern Concentration der Handlung in technischer Beziehung abgesehen, genügt es, darauf hinzuweisen, dass Moreto frisch und fröhlich mit der Nachricht von der Geburt eines spanischen Prinzen und der dadurch veranlassten Begnadigung Sancho's schliesst. Hierdurch wird eine ergreifende Tragödie in ein gewöhnliches Raufboldstück umgewandelt. Die Veränderung des Schlusses bedingte ausserdem die Weglassung der Verwundung des alten Sancho, sowie das Streichen

der geschilderten Todesurtheil-Scene, welche letztere natürlich unter den veränderten Umständen zu einer unwürdigen Spiegelfechterei geworden wäre, mit andern Worten die Ausmerzung alles dessen, was das Originaldrama über eine Durchschnittscomödie emporhebt! Sogar in der Charakterschilderung zeigt sich die unheilvolle Veränderung, denn Herzog Alba und der alte Sancho sind bei Moreto zu zwei alten Polterern geworden, welche mit ihren eigenen tollen Jugendstreichen geradezu prahlen und demnach gar nicht das Recht hätten, über die Thorheiten Sancho's zu richten. Der kleinliche Gedankengang unsers Moreto, sowie der gänzliche Abgang tragischen Talents erhellt deutlich aus dieser seiner Neubearbeitung des ersten Dramas, in welchem er nur einen Act, und zwar nach dem Plan seiner Genossen oder nach einem ältern Stück in zeitgemässe Form gebracht hatte. Herr von Schack erwähnt nämlich (Anhang S. 68), dass nach einer ihm im Original vorgelegenen alten Rechnung des königlichen Schlosses in Madrid, Ende 1622 oder Anfang 1623, ein Drama „Don Sancho el Malo" in den Gemächern der Königin aufgeführt worden sei. Dieses wird wohl das Original des ersten „Travesuras son valor" gewesen sein.

„El parecido" ist eine interessante Comödie, in welcher jedoch der Zufall eine unverantwortlich grosse Rolle spielt. Eine eigene Wiederbearbeitung derselben unter Beibehaltung eines grossen Theils des Dialogs ist „El parecido en la Corte". Diese „Refundicion" ist eine glückliche. Nicht allein hat Moreto die Rolle des Zufalls verkürzt, sondern auch eine bedeutend lebhaftere Katastrophe substituirt. Dass ihm Tirso's „El castigo del penséque" den Hauptgedanken zu beiden Stücken geliefert hat, lässt uns der Dichter auf einem Umwege deutlich erkennen. Sein Gracioso sagt nämlich einmal mit Bezug auf die Heldin:

Porque, aunque calla, no otorga.

Unsere Leser werden sich erinnern, dass „Quien calla, otorga" der Titel des zweiten Theils von „El castigo del penséque" ist.

„Lo que puede la aprehension" ist ein verdienstliches Stück. Die Idee, dass sich der Herzog von Mailand in seine ihm von Angesicht unbekannte Muhme Fenisa verliebt, da

ihn deren Gesang bis zur Begeisterung entzückt, während er ihre „Eifersucht auf sich selbst" durch Gleichgültigkeit gegen ihre Person erregt, als sie sich als Dienerin ihrer selbst vorstellt, erinnert an Tirso's „La celosa de sí misma". Die Episode, dass der Herzog seine Braut, die Herzogin von Parma, durch Zurückschicken beleidigt und sie in die Arme ihres Begleiters, seines Vetters, treibt, findet sich in Lope de Vega's „Mirad á quien alabais".

„La misma conciencia acusa" ist — was die zwei ersten Acte angeht — eine Neubearbeitung von Lope de Vega's „Despertar á quien duerme". Den unsinnigen dritten Act Lope's hat Moreto durch einen bedeutend vernünftigern ersetzt. Hält man aber Stück gegen Stück, so wird niemand die kernige, bilderreiche Schöpfung Lope's gegen das vernünftige, aber mattere Werk seines Nachahmers vertauschen wollen. Wer sich den Unterschied handgreiflich vor Augen führen will, lese die letzte Scene des zweiten Acts in beiden Dramen, denn hier — wie in „travesuras son valor" — ist es augenscheinlich, dass der des höchsten Aufflugs unfähige Geist Moreto's gar nicht begriffen hat, worin die Schönheit der Originalscene Lope's hauptsächlich liegt.

„El mejor amigo el rey" folgt beinahe Scene für Scene dem Drama „Cautela contra cautela", wenn auch nicht den Worten, so doch den Situationen nach. Weit entfernt jedoch, das Vorbild zu verbessern, hat es Moreto zu Wege gebracht, dass nahezu jede seiner kleinen Aenderungen eine Verschlechterung ist. Dies ist nicht allein in Bezug auf die Handlung, sondern auch auf die Diction der Fall, denn in „Cautela contra cautela" ist letztere durchaus edel, in Moreto's Stück oft geziert. Dass letztere Arbeit auch mit Tirso's „El amor y el amistad" Aehnlichkeit zeigt, rührt einfach daher, dass der Dichter von „Cautela contra cautela" den Hauptgedanken Tirso's aufgegriffen, aber weit geistreicher ausgeführt hat.

„No puede ser" ist eine Nachbildung des Lope de Vega'schen „El mayor imposible". Moreto's Stück ist überlegen in Führung der Handlung, aber weniger poetisch in der Sprache.

„El caballero del sacramento" (El Eneas de Dios)

folgt im ersten Acte ziemlich genau dem gleichnamigen Stücke des Lope de Vega. In der Weiterentwickelung geht indessen Moreto selbständig vor; seine Handlung ist vernünftiger und geschlossener als die seines Vorgängers und lässt sehr zu ihrem Vortheile das Mirakulöse vermissen. Im übrigen ist das Stück nur Mittelgut.

„El caballero" stellt sich als Intriguencomödie in der Art der Calderon'schen dar. Sie ist fein angelegt, leidet aber unter der Unwahrscheinlichkeit, dass der Drehpunkt der Handlung, das Verschweigen eines Verlobungsvertrags zwischen zwei Liebenden, seitens ihrer Verwandten, vor diesen Liebenden selbst, unmöglich so lange vorhalten kann, als uns der Dichter zu glauben zumuthet.

„Hacer del contrario amigo" (Empezar á ser amigos) beruht ebenfalls auf recht unwahrscheinlicher Basis, zeigt aber eine sehr energische Hand in Führung der Handlung und Schreibart. Man glaubt bei Prüfung dieser Comödie eine mittelmässigere von Calderon selbst oder das Werk eines strengen Nachahmers dieses Meisters vor sich zu haben. Geradezu unmöglich aber kann man sie für eine Schöpfung unsers Moreto halten, wenn man eine Anzahl seiner unzweifelhaft echten Comödien hintereinander studirt hat. Einen Beleg für diese Behauptung mag nachfolgende Stelle liefern:

Violante.

Es intentar, que en un punto
ese gigante de piedra,
ese palacio del duque,
esa fábrica soberbia
(cuyos altos chapiteles
compiten con las estrellas)
ó se desmorone frágil,
ó caduca se estremezca.
Es querer que el Mongibelo
de Sicilia, el monte Etna,
farol de tantas provincias,
volcan de tantas centellas,
mónstruo de tantos abortos,
urna de tantas pavesas,
dentro de un instante apague
su ardiente naturaleza.
Es pensar, que en el estío
esas montañas de niebla,
esos piélagos del viento,
esos doseles de perlas,
esos lienzos mal tejidos
(cuyos hilos, cuyas hebras,
si en un instante se traman,
en otro instante se quiebran)
pueden empañar los rayos
del más luciente planeta,
y eslo todo, pues lo es todo
el imposible que intentas.

Dabei sei bemerkt, dass dies keine vereinzelte Stelle ist, sondern dass sich ähnliche Redewendungen und Stil-Eigenthümlichkeiten in dem Stücke zu Dutzenden nachweisen lassen.

Dass Moreto's Autorschaft des eben besprochnen Dramas bisher noch nicht angezweifelt worden ist, mag theilweise an dessen Seltenheit, hauptsächlich aber daran liegen, dass es sowohl im 35. Band der „*Escogidas*", als im apokryphen dritten Bande der Comödien Moreto's (Madrid 1681) unter seinem Namen abgedruckt ist. Diese Uebereinstimmung beweist jedoch gar nichts, denn der genannte apokryphische Band ist einfach eine piratische Buchhändlerspeculation. Nicht weniger als acht der in demselben enthaltenen Comödien sind aus den „*Escogidas*" abgedruckt. Um seinen Diebstahl zu bemänteln oder das Publikum glauben zu machen, er bringe etwas ganz Neues, hat der Verleger sämmtliche acht Comödien unter andern Titeln gedruckt, als sie sich in den „*Escogidas*" finden, und zwar in folgender Weise:

Titel in den „Escogidas".	Titel im dritten Band Moreto, 1681.
Bd. 19: *Los siete durmientes.*	— *Los más dichosos hermanos.*
„ 34: *El santo Cristo de Cabrilla.*	— *El Cristo de los milagros.*
„ „ *El azote de su patria.*	— *El esclavo de su hijo.*
„ „ *El galan secreto (Amescua).*	— *El secreto entre dos amigos.*
„ 35: *Empezar á ser amigos.*	— *Hacer del contrario amigo.*
„ 37: *Satisfacer callando.*	— *Los hermanos encontrados.*
„ 39: *Las mocedades del Cid (Cáncer).*	— *Las travesuras del Cid.*
„ 43: *Merecer para alcanzar.*	— *La fortuna merecida.*

Man sieht, dass sich der Pirat sogar nicht gescheut hat, Stücke anderer Autoren unter verändertem Titel seiner Sammlung Moreto'scher Comödien einzuverleiben und dass demnach die Beweiskraft seines Buches zur Feststellung der Autorschaft einer Comödie geradezu Null ist. Dies halte man bei der Besprechung der unmittelbar folgenden Stücke stets im Auge. — Nebenbei sei bemerkt, dass der sogenannte „wahrhafte dritte Band" der Comödien Moreto's (1676) ein Stück Don Alonso de Castillo Solórzano's („El marqués del cigarral") und eine Comödie zweifelhafter Autorschaft („Todo es enredos amor") enthält, dass also der Unterschied zwischen sogenannten „ehrlichen" Buchdruckern und ihren piratischen Collegen in bibliographischer Hinsicht nicht eben schwer in die Wagschale fällt.

„Los hermanos encontrados" („Satisfacer callando") ist ein abenteuerliches Stück im Stile der ersten Periode. Im

37. Band der „*Escogidas*“ (1671) und im apokryphen dritten Theil Moreto (1681) ist dasselbe unter Moreto's Namen, in einem weit frühern Buch aber, dem apokryphen 6. Band der „*Escogidas*“ (1653) unter dem Titel „SATISFACER CALLANDO Y PRINCESA DE LOS MONTES“ als Werk Lope de Vega's abgedruckt. Die Wahrscheinlichkeit spricht demnach für die Autorschaft des letztern, obgleich das Stück — innern Gründen nach — mehr einem Schüler Lope's als dem Meister selbst anzugehören scheint. Keinesfalls aber liest es sich, als ob es ein Werk Moreto's wäre.

„EL SECRETO ENTRE DOS AMIGOS“ ist in dem mehrfach erwähnten apokryphen Bande 1681 unter dem Namen Moreto's, im 34. Band der „*Escogidas*“ (1670) jedoch unter dem Namen Mira de Amescua's gedruckt. Die steife Sprache, sowie die ganze Construction des Stücks deuten auf letztgenannten Autor.

Auch „MERECER PARA ALCANZAR“ (LA FORTUNA MERECIDA) weist keine Spur der Diction Moreto's auf, ebensowenig zeigt die Construction der Fabel seine Hand. Das Stück liest sich, als ob es gegen Ende der ersten Periode geschrieben wäre. Als Beispiel, wie sehr der Stil von demjenigen Moreto's abweicht, diene folgende Stelle:

¡Oh noche, prolija siempre
á los que tu sombra esperan,
recuerda, si estás dormida,
castiga las aves negras
de tu carro, tiende el manto
sobre las doradas huellas
del sol, abollando luces
con las sombras de tus ruedas,
que yo, en volviendo á tu claustro,
para que entre aromas duermas,
formaré tu lecho obscuro
de bálsamos y canelas,
porque, si es Fénix mi amor,
quien me ampara, lo parezca!

„LA TRAICION VENGADA“, in Einzeldrucken mit dem Titel „CUANTO HAGAS, TANTO PAGUES“ unter Lope de Vega's Namen veröffentlicht, darf dagegen, der Mache und Diction, wenn auch nicht der Katastrophe nach, für das Werk unsers Moreto gelten. Es ist ein interessantes Stück und mag im allgemeinen recht wohl die Refundicion eines gleichnamigen von Lope de Vega sein. Die Katastrophe ist jedoch geradezu haarsträubend, und es ist unbegreiflich, wie Censur und Inquisition ein solches Drama passiren lassen konnten. — Ein Don Felix wird durch das Fehlschlagen aller seiner Absichten auf die Ehre und das Leben eines Don Diego so aufgebracht, dass er den schändlichen Streich ausführt, seinem Feinde bei

einer Maskenfeierlichkeit eine Ohrfeige zu verabreichen und dann im Gedränge zu verschwinden. Don Diego ist rasend über diese Beschimpfung und befolgt deshalb einen ebenso schändlichen als heidnischen Rathschlag, welchen ihm Don Lope de Figueroa (die gleiche Persönlichkeit, welche in Calderon's „El alcalde de Zalamea" eine so charakteristische Rolle spielt) auf Befragen gibt. Derselbe besteht darin, dass Don Diego genau am Orte seiner Beschimpfung die erste beste Maske tödten solle. Dies geschieht, und der Zufall führt seinen Dolch in die Brust des verrätherischen Don Felix. — Man hat das Stück auch Rojas zuschreiben wollen, und die Katastrophe dürfte diesem Dichter wohl zuzutrauen sein, aber die durchaus reine Diction widerspricht dieser Annahme.

„Industrias contra finezas" und „Primero es la honra", zwei wenig bedeutende Dramen, scheinen Nachbildungen verlorener Stücke des Lope de Vega zu sein. Als Indicium diene nachstehende Bilderreihe in „Industrias contra finezas", welche bei Lope sehr gewöhnlich, bei Moreto höchst verdächtig ist und deshalb wohl aus dem benutzten Lope'schen Stücke stehen geblieben sein mag:

Tomad aquí posesion
de un reino mejor que Hungría:
Palacio es mi corazon,
y si quereis galería,
tiene mi imaginacion
pinturas de original;
mis pensamientos os dén
con distincion cada cual,
fábulas, los de mi bien,
y historia, los de mi mal.
Para el adorno interior,
colgadura es la esperanza,
porque defiende el rigor
del frio de la tardanza
en el invierno de amor —

und so fort durch weitere dreissig Verse. Zur gleichen Vermuthung berechtigt bei „Primero es la honra" die Scene im dritten Act zwischen Porcia und dem gefangenen Admiral am Kerkergitter, sowie der zeitweilige Wahnwitz Federico's, ein seelisches Moment, welches bei Lope eine nur allzu häufige Anwendung gefunden hat. Man beachte ferner die Uebereinstimmung zwischen der Disposition dieser Comödie und der Lope'schen „La ley ejecutada". In beiden Stücken sind die zwei ersten Acte aus einem Gusse und schliessen mit dem vermeinten Tode Lisarda's (in „La ley ejecutada") und Porcia's (in „Primero es la honra"); in beiden schliesst sich ein dritter Act mit vagirender Handlung an, ein Um-

stand, welcher bei Lope sehr oft wiederkehrt, aber Moreto sonst nirgends vorgeworfen werden kann.

„SIN HONRA NO HAY VALENTÍA" ist ein Stück mit ausserordentlich ungleichem Stil, eine Seltenheit bei Moreto. Ein Theil liest sich wie die Verse Lope's und seiner nächsten Schüler, ein anderer zeigt die gewöhnliche Schreibart unsers Dichters, ein dritter ist aufgeblasen und cultistisch. Ebenso wenig ist die Handlung zu loben. Was soll man zu einer Herzogin sagen, welche — die Abneigung ihres Gemahls bemerkend — selbst nach Rom geht, vom Papste einen Dispens zur Ehescheidung erwirkt, dann in Verkleidung eines päpstlichen Curials, mit einer Brille auf der Nase, nach Neapel zurückkehrt, ihren Gemahl von seiner Ehefessel befreit und schliesslich frisch und fröhlich einen Andern mit ihrer Hand beschenkt, von dessen Liebe zu ihr oder ihrer Liebe zu ihm vorher gar keine Rede war? Für eine solche Possenreisserei scheint die Trennung einer durchaus legitimen Ehe gewiss keine geeignete Grundlage.

„AMOR Y OBLIGACION", „FINGIR Y AMAR", „LA CONFUSION DE UN JARDIN", „LOS ENGAÑOS DE UN ENGAÑO Y CONFUSION DE UN PAPEL" sind unbedeutende Dramen und dürfen zur Dutzendwaare unsers Dichters gezählt werden.

„LA NEGRA POR EL HONOR." Die zwei ersten Acte dieser Comödie sind ohne besonderes Verdienst, der dritte ist in der Handlung so überladen und unsinnig wie eine Anzahl dritter Acte Lope de Vega's. Nicht weniger als dreimal soll eine Dame von ihrem verschmähten Liebhaber vergewaltigt werden, und das letzte mal rettet sie sich nur durch Verkleidung als männlicher Negersklave mit geschwärztem Gesicht. Der überlistete Ehrenräuber, welcher ausserdem ihrem Vater einen Backenstreich gegeben hatte und deshalb von ihr (in Männertracht) zum Duell gefordert worden war, wird Bandit. Als solcher hat er dann noch Gelegenheit, den Grossmüthigen zu spielen, da alle Personen, die er beleidigt hat, in seine Hände fallen! Es ist unbegreiflich, wie der Dichter von „EL DESDEN CON EL DESDEN" einen solchen Unsinn zusammenschreiben konnte, wenn man nicht — in diesem Falle zu seiner Ehre — annehmen will, er habe den Stoff eines ältern Stücks geplündert.

„YO POR VOS Y VOS POR OTRO." Don Iñigo de Mendoza

und Don Enrique de Ribera sind von einem alten Freunde, Don Gomez de Cabrera, von Mexico nach Madrid berufen worden, um sich mit dessen Töchtern Margarita und Isabel zu vermählen. Als die Freunde nach Madrid kommen, finden sie Don Gomez todt und ihr Verhältniss zu den Bräuten in der schlimmsten Verfassung, denn durch eine Verwechselung hat seinerzeit Margarita das Porträt Don Enrique's, Isabel dasjenige Don Iñigo's erhalten, und beide haben sich, diesen Porträts nach, sterblich in die Unrichtigen verliebt. Dies wäre nun nicht so schlimm, wenn nicht umgekehrt Don Iñigo und Don Enrique auf Grund der ihnen richtig gesandten Porträts eine heftige Neigung für die ihnen thatsächlich bestimmten Bräute gefasst hätten. Auf diese Art will die Rechnung zur Verzweiflung der vier Brautleute durchaus nicht stimmen. Hier muss nun — wie so oft in ähnlichen Fällen — der Scharfsinn eines geriebenen Dieners die Ausgleichung dieser Gegensätze anbahnen. Er räth den Freunden, Liebe zu den sie Liebenden zu heucheln, ihr bisheriges Benehmen dadurch zu erklären, dass sie ihre wahre Neigung bis jetzt aus Furcht vor dem mit dem ihrigen nicht übereinstimmenden Temperamente der sie liebenden Damen verborgen gehalten hätten, und deren Liebe alsdann durch brüskes Schautragen ihrer angeblich entgegengesetzten Charaktere in Antipathie umzuwandeln. Da Margarita ernsten, Isabel freiern Temperaments ist, so fingirt Don Enrique Liederlichkeit, Don Iñigo übertriebene Eifersucht. Es gelingt beiden wirklich, die Damen derart zur Verzweiflung zu bringen, dass jede die Untugenden des Nichtgeliebten, ihr ursprünglich Bestimmten, als erträglicher ansieht und demnach schliesslich die Paare in der Weise vereinigt werden, wie es der Wunsch des Vaters und der Werber ursprünglich war. — Wenn auch die vierfachen Verliebungen auf Porträts hin nicht allzu wahrscheinlich sind, so verdient doch die auf psychologischer Grundlage aufgebaute, die Charaktere gebührend berücksichtigende, geistreich und fein geführte Handlung uneingeschränktes Lob.

„Trampa adelante" ist ein frisches, prickelndes Intriguenstück leichtern Schlages, in welchem die ohne Vorwissen seines Herrn verübten Prellereien eines verschmitzten Dieners die Hauptwürze bilden.

„La ocasion hace al ladron" ist zu drei Viertheilen

der Comödie „La villana de vallecas“ von Tirso de Molina nahezu wörtlich nachgeschrieben. Die wenigen Aenderungen, welche Moreto mit der Handlung vorgenommen hat, sind zu loben; besonders ist die Katastrophe auf einfachere, technisch und künstlerisch wirksamere Weise herbeigeführt. Trotzdem kann diese Art der Benutzung fremden Eigenthums (ohne jegliche Angabe des Vorbildes) nur als Diebstahl gebrandmarkt werden, womit jeder einverstanden sein wird, welcher die beiden Comödien hinter einander liest. — Eine kleine Textänderung verdient besondere Erwähnung. Bei der Unterhaltung der zwei Hauptliebhaber im Gasthause wird in beiden Comödien nach Neuigkeiten im Theaterfache gefragt. Bei Tirso lautet die Antwort, dass die Comödien Lope de Vega's, bei Moreto, dass diejenigen Calderon's augenblicklich am meisten geschätzt würden: eine bezeichnende Aenderung!

„De fuera vendrá“ ist eine frische Comödie, nach dem Muster der Lope'schen „¿De cuándo acá nos vino?“ geschnitten; ausserdem hat Moreto die reizende Anfangsscene von Lope's „El acero de Madrid“ benutzt. Die Veränderungen Moreto's sind im ganzen wenig wichtig. Wie bei „La ocasion hace al ladron“ ist die Katastrophe lebhafter geworden, aber „De fuera vendrá“ hat diesem Stücke gegenüber den Vorzug, dass es seinem Muster nicht abgeschrieben, sondern künstlerisch nachgebildet ist.

Die gleiche Bemerkung passt auf „El lindo Don Diego“, jedoch mit dem Zusatze, dass dieses Stück seinem Vorbilde, Don Guillem de Castro's „El Narciso en su opinion“ in jeder Beziehung überlegen ist. Moreto hat die handelnden Personen richtiger gruppirt, die Handlung besser geführt und dieselbe durch sich natürlich anschliessende Episoden bereichert. Ausserdem hat er die Charaktermalerei sorgfältiger behandelt und aus einem originell erfundenen, jedoch etwas roh bearbeiteten Stoffe ein Meisterwerk geschaffen. Nichts kann köstlicher sein, als die Schilderung des Gecken Don Diego durch den Lakaien Mosquito am Anfange des ersten Acts, sowie die etwas später folgende Scene Don Diego's vor dem Spiegel. Diese Scene hat ein Vorbild in der ersten Scene von Don Guillem's Stück, aber eine Vergleichung der beiden fällt auf das entschiedenste zu Gunsten Moreto's aus.

Der Hauptgedanke des Lustspiels „El licenciado Vi-

DRUERA" ist mittelbar oder unmittelbar der gleichbetitelten Novelle des Cervantes entnommen. Während aber in dieser die fixe Idee des Helden, sich als von Glas angefertigt zu betrachten, eine wirkliche, infolge eines Zaubertranks entstandene ist, wird diese Narrheit bei Moreto nur fingirt. Von einer Nachahmung der Novelle kann daher keine Rede sein, da auch im übrigen die Handlung durchaus verschieden ist. Dass der Carlos des Moreto durch angebliche Tollheit dasjenige erreicht, was seinen glänzenden Thaten mit der Feder und dem Schwerte versagt blieb, ist mehr ein satirischer, als ein dramatischer Gedanke, der ohnedem nicht besonders geschickt ausgeführt ist.

Geschichtlichen und traditionellen Inhalts sind folgende Stücke:

„Antioco y Seleuco." Dieses Drama behandelt die wohlbekannte Ueberlieferung, dass der Prinz Antiochus sich in die Braut seines Vaters Seleucus verliebt, diese Leidenschaft zu unterdrücken gesucht und sich dadurch ein Seelenleiden zugezogen, welches ihn an den Rand des Grabes gebracht, dass der bekümmerte Vater durch den feinen Menschenkenner Erisistratus die Ursache dieser Schwermuth erforscht und trotz heftigen Seelenschmerzes die Braut dem unglücklichen Sohne abgetreten habe. Die Mache des Stücks ist eine gute; die seelischen Regungen der Personen sind mit grosser Geschicklichkeit dargestellt, aber die feurige Sprache echter, tiefer Leidenschaft findet sich ebenso wenig in diesem, als in den andern Werken des Dichters.

Ein Stück ähnlichen Schlages ist „La fuerza de la ley", in welchem die unwahrscheinliche alte Anekdote verwerthet wird, dass der gleiche Seleucus, welcher seinen Sohn Demetrius wegen eines Ehebruchs zum Ausstechen beider Augen verurtheilen muss, sich selbst zum Verluste eines Auges bereit erklärt, um dem Prinzen eins belassen zu können, ohne das von ihm selbst gegebene Gesetz zu verletzen. Mit Recht macht sich der Gracioso am Schlusse des Stücks über die abgeschmackte Katastrophe lustig (er ruft: „Es leben die zwei einäugigen Könige!"), denn eine Gesetzesverdrehung liegt ebenso gut auf diese Weise vor. Dass Moreto zu diesem Stücke wahrscheinlich ein directes dramatisches Vorbild hatte, wird durch eine Stelle in Lope de Vega's „El Marqués de Mantua" angedeutet:

Otro, por quebrar su ley (eher „*guardar su ley*“)
un ojo se sacó á sí
y otro á su hijo“,

denn die Anspielung wäre bei dem weitaus überwiegenden Theile der damaligen Zuhörerschaften sicher ganz verloren gegangen, wenn sie auf nichts Actuelleres als das alte Histörchen Bezug genommen hätte.

„Los jueces de castilla“ ist ein im „lenguaje antiguo“ geschriebenes Drama, welches uns in interessanter Weise ein Stück altspanischer legendenhafter Geschichte vorführt. Das Stück ist jedenfalls dem verlorenen gleichbetitelten des Lope de Vega nachgebildet, denn es finden sich Stellen, welche Moreto offenbar wörtlich von Lope herübergenommen hat, wie z. B. am Anfange des zweiten Acts:

Mejor que su cetro el rey,
tomo el timon, cargo el pecho,
rompiendo el rudo barbecho
al tardo paso del buey.

Con gusto y paciencia sigo
su grave huella, admirando,
que va en la tierra tirando
reglas en que escriba el trigo —

u. s. f. bis zum Schlusse der Rede Ramiro's. Dass es aber — wie schon behauptet worden ist — mit dem Stücke Lope's ganz identisch sei, ist nicht möglich, denn einer solchen Annahme widersprechen der allgemeine Ton der Moreto'schen Composition, einzelne Ausdrücke (wie z. B. der Lieblingsausdruck Moreto's: „Arroga“ für „Hopp!“), sowie der durchaus entscheidende Umstand des Abdrucks in dem von Moreto selbst autorisirten ersten Band seiner Comödien, Madrid 1654. Als ergänzender Beweis mag ausserdem die Vergleichung mit La Hoz y Mota's „El deseado príncipe de Asturias“ dienen, welche der Leser bei unserer Besprechung dieses Dichters finden wird.

„Cómo se vengan los nobles“ behandelt den gleichen Stoff wie Lope de Vega's „El testimonio vengado“. Eine Nachahmung dieses Stücks ist indessen Moreto's Arbeit nicht. Vergleicht man die Behandlung der Fabel seitens beider Dichter, so stellt sich diejenige Lope's als loser gefügt, naiver und malerischer, diejenige Moreto's als überdachter, vernünftiger, aber bedeutend farbloser dar, Unterschiedspunkte, welche nicht allein bei diesem Stücke, sondern im allgemeinen festgehalten werden dürfen.

Ehe wir zur Besprechung des berühmten Dramas „El valiente Justiciero“ übergehen, muss dessen Vorbild: „El

REY DON PEDRO EN MADRID Y EL INFANZON DE ILLESCAS" einer Prüfung unterzogen werden, nach welcher Moreto's Stück kurz abgehandelt werden kann.

Ueber die Autorschaft des „INFANZON DE ILLESCAS" herrscht einiges Dunkel; in alten Drucken wird dieselbe theils Lope de Vega, theils Calderon, in einem alten Manuscript dem Claramonte, in einem neuern dem Tirso de Molina zugeschrieben. Bezüglich Lope's liegt wohl nur die leichtfertige oder absichtliche Verwechselung eines alten Druckers mit der Comödie ähnlichen Titels „EL CABALLERO DE ILLESCAS" von Lope vor, denn nichts Anderes kann zu dieser Vermuthung den geringsten Anlass geben. Was Calderon angeht, so hat Vera Tassis ausdrücklich dessen Autorschaft zurückgewiesen. Für Tellez (Tirso de Molina) lassen sich viele Stellen des Dramas ins Treffen führen, andere können jedoch kaum von ihm herrühren. Andrés de Claramonte endlich war ein zu beschränkter Geist, als dass man demselben die grossartige Conception des Dramas zutrauen könnte. Alles dies führt Hartzenbusch zu der Vermuthung, die beiden letztgenannten Autorschaften möchten durch die Annahme, Claramonte habe ein Stück von Tellez überarbeitet, zu vereinigen sein. Aber selbst diese Rolle Claramonte's war auf einer so schwanken Grundlage bisher nur eine Hypothese, die indessen durch nachstehende Erwägungen zur Gewissheit wird. Im zweiten Auftritt des zweiten Actes unsers „INFANZON DE ILLESCAS" hat ein Dichter Namens „Clarindo" eine kurze Audienz bei König Pedro. Der gleiche Clarindo erklärt in der 24. Scene desselben Acts dem König — nach Absingen einer Romanze im Vorzimmer —, er habe dessen Erlebnisse schreiben wollen („EL REY DON PEDRO EN MADRID" ist der Beititel des „INFANZON DE ILLESCAS"). Nun ist aber „Clarindo", einem Eingangsgedicht von Claramonte's „FRAGMENTO Á LA PURÍSIMA CONCEPCION DE MARÍA" (Sevilla 1617) zufolge, das Pseudonym Claramonte's.

Nach Feststellung dieses Punktes gehen wir zu der Besprechung des Stückes selbst über, welches trotz seiner ungelenken Handlung, durch die Grösse der Conception und die scharfe Charakterzeichnung einen hervorragenden Platz in der altspanischen Dramatik verdient.

Don Tello García de Fuenmayor, ein hochfahrender und

gewaltthätiger Edelmann von Illescas, hat Elvira, ein schönes Landmädchen, entehrt, sie alsdann verstossen und einem seiner Escuderos, Don Rodrigo, dessen Braut Leonor geraubt, um sich mit ihr zu vermählen. Der König Pedro der Grausame von Castilien kommt auf dem Wege von Sevilla nach Madrid in die Nähe von Illescas. Sein Pferd stürzt, er tödtet dasselbe in der ersten Wuth und trifft dann auf die unglückliche Elvira, welche ihm ihre Leidensgeschichte anvertraut. Empört über solche Willkür in seinem Reiche, gibt er sich für einen Günstling seiner selbst aus, verspricht Elvira seine Verwendung und macht sich dann auf, um den übermüthigen Edelmann persönlich kennen zu lernen. Bevor er an dessen Schlosse anlangt, stellt sich ihm der Schatten eines von ihm mit eigener Hand in der Kirche ermordeten Geistlichen in den Weg, kündigt ihm an, dass er ihn in Madrid erwarte, schwingt sich zum Entsetzen des Königs auf dessen todtes Pferd und sprengt davon. Der König setzt seinen Weg zu Don Tello fort, stellt sich demselben als einfacher Hidalgo vor, wird herablassend empfangen, muss aber vieles Unangenehme über sich hören. Denn abgesehen davon, dass sich Don Tello über die unmittelbare Königsgewalt geringschätzig äussert, legt er ihm auf seinen Vorwurf bezüglich Leonor's die höchst zutreffende Frage vor, was denn König Pedro's Vermählung mit Doña María de Padilla Anderes sei? Trotz seines aufbrausenden Temperaments hält der König an sich, um Don Tello in Madrid mit mehr Sicherheit und Nachdruck strafen zu können.

Zweiter Act. In Madrid angelangt, lockt der König Don Tello mittels eines schmeichelhaften Briefes in den Palast, ermüdet ihn erst durch Aufhalten in verschiedenen Vorzimmern, behandelt ihn dann mit Geringschätzung und zur Schau getragener Gleichgültigkeit und geht schliesslich zu Vorwürfen und thätlichen Mishandlungen über. Zu dieser Schmach gesellt sich die Beschämung Don Tello's, nach Abgang des Königs mit Elvira und Leonor confrontirt und alsdann verhaftet zu werden. — Der König hat sich unterdessen in seine Gemächer zurückgezogen und fordert die ihn bedienenden Caballeros auf, mit ihm zu fechten. Aus Furcht vor seinem jähzornigen Temperament will keiner diese Ehre annehmen. Als sich nach langem Drängen sein Günstling Fortun dazu bereit findet und gleich verwundet wird, gehen die Andern

ab. Der König schmäht sie als Feiglinge und will weiter fechten, da stellt sich ihm der Schatten des Geistlichen gegenüber und zeigt ihm, dass er an einer wesenlosen Gestalt einen übermächtigen Gegner habe.

Dritter Act. Don Tello wird zum Tode verurtheilt. Das gleiche Schicksal soll Don Rodrigo treffen, welchem der König als „Caballero" gerathen, als „König" aber abgerathen hatte, die Rache gegen Don Tello selbst in die Hand zu nehmen, und welcher infolge dessen im Palast den Degen auf den Räuber seiner Braut gezogen hatte. Die Thränen Elvira's und Leonor's fruchten anscheinend nichts bei dem König, welcher ihnen vorhält, dass sie selbst nur Gerechtigkeit gefordert hätten. Im Geheimen hat Don Pedro jedoch andere Absichten. Er will Don Tello unerkannt befreien, ihm aber vorher beweisen, dass er ihm nicht nur als König, sondern auch als Mann überlegen ist, was dieser bezweifelt hatte. Er führt deshalb nächtlicher Weile und in Verhüllung den Edelmann aus dem Kerker ins Freie, bedeutet ihm, zu warten, bis er das zu seiner Flucht bestimmte Pferd herbeiführe, kehrt dann von einer andern Seite her zurück, fordert einen Streit heraus, kämpft mit Don Tello und wirft ihn besiegt zu seinen Füssen. Eine herbeigebrachte Fackel zeigt dem gedemüthigten Edelmanne, wer sein Besieger ist; er gesteht dessen Ueberlegenheit ein und flüchtet auf dem für ihn bereit gehaltenen Pferde. Der König bleibt, stolz auf den gefeierten Triumph zurück, wird aber sofort wieder an die Eitelkeit menschlicher Kraft erinnert, denn zum dritten male erscheint der Schatten, weissagt ihm den Tod durch die Hand seines Bruders, wenn er sich nicht bessere, und befiehlt ihm, in Madrid ein Kloster zu bauen, damit seine (des Geistlichen) Seele aus der ewigen Glut in das Fegefeuer eingehen könne. Alsdann reicht er Don Pedro — wie in „El Burlador de Sevilla" der Comthur Don Juan — die Hand, deren sengende Hitze nicht zu ertragen ist. Der König lässt in der Bestürzung seinen Lieblingsdolch liegen, welchen ihm der Schatten entrissen und dann zur Erde geschleudert hatte, und kehrt nach Madrid zurück. Sein Halbbruder, Don Enrique de Trastamara, welcher auf dem Wege nach der gleichen Stadt ist, um sich ihm zu Füssen zu werfen, findet den Dolch und glaubt, durch Rückgabe desselben einer günstigen Aufnahme sicher zu sein. Die Weissagung des

Schattens in Verbindung mit diesem Umstande wecken zwar bei Don Pedro bange Ahnungen, aber die Demuth Enrique's entwaffnet ihn. Das Gefolge des letztern hat unterdessen den mit verdächtiger Eile flüchtenden Don Tello festgenommen und in den Palast gebracht. Der König begnadigt ihn unter der Bedingung, dass er sich mit Elvira vermähle; ebenso erhält Don Rodrigo Verzeihung und die Hand Leonor's.

Es fällt auf den ersten Blick auf, dass die Episoden, d. h. die drei Erscheinungen des von dem König ermordeten Geistlichen und das dreimalige Auftreten Don Enrique's dramatisch ganz ungerechtfertigt sind, wenn man, wie es gewöhnlich geschieht, als Hauptgedanken des Dramas den Vorfall mit dem übermüthigen Edelmann annimmt. Forscht man aber ernstlich nach dem Grunde, aus welchem der Dichter diese Episoden eingeflochten hat, so kann man nur zu dem Ergebnisse gelangen, er habe damit den wahrhaft gross gedachten Plan verfolgt, die Worte der heiligen Schrift zu verkörpern: „Richtet nicht, auf dass ihr nicht gerichtet werdet!" Denn während der König als unbeugsamer Gerechtigkeitseiferer dargestellt wird, sehen wir durch die Vorführung des Schattens, dass er selbst durch Begehen einer himmelschreienden Sünde (die Ermordung des Geistlichen in der Kirche) der höhern Gerechtigkeit verfallen ist, und gleichzeitig wird uns durch die mehrfache Vorführung Don Enrique's das Werkzeug dieser Gerechtigkeit sichtbar gemacht. Dieser erhabene, echt tragische Gedanke hätte allerdings deutlicherer Heraushebung bedurft und muss selbst Moreto entgangen sein, wie ihm auch die Erhabenheit der tragischen Scenen des ersten „TRAVESURAS SON VALOR" entgangen ist. Nur das Fehlen dieser Erkenntniss konnte auch spätere Kritiker (welche nicht die spanische Nationaldramatik als Ganzes, sondern nur den allgemein bekannten „Valiente Justiciero" im Auge hatten) veranlassen, die Aufmerksamkeit des Publikums darauf zu lenken, dass im Gegensatze zu der Chronik Ayala's und den alten Volksballaden, der durch dieselben festgestellte grausame Charakter Pedro's I. in der jüngern dramatischen Poesie nur als ein „strenge Gerechtigkeit übender" erscheine und letztere Auffassung ebenso viel Berechtigung haben möge, als die erstere. Dieser Gegenstand ist in seinen

allgemeinen Zügen nach Besprechung des Lope'schen Dramas „Los Ramirez de Arellano" (Bd. I, S. 159 fg.) eingehend von uns beleuchtet worden. Mit besonderer Beziehung auf den „Infanzon de Illescas" (und hiermit auch auf dessen sklavische Nachahmung: „El valiente Justiciero") ist Obigem lediglich beizufügen, dass auch hier das grausame Naturell des Königs nur in dessen eigenem Munde als Gerechtigkeitseifer entschuldigt, uns dagegen durch den Schatten in nicht misszuverstehender Weise vor Augen geführt wird. Nicht genug damit, sind die Auslassungen Don Tello's über des Königs Verhältniss zu seiner Geliebten, Doña María de Padilla, sowie seine Anspielungen auf die unglückliche Königin Doña Blanca offenbar des Dichters eigene Gedanken.

Ob der Dichter des „Infanzon" das Lope'sche Drama „El mejor alcalde el rey" gekannt hat, ist zweifelhaft, wenn auch eher wahrscheinlich, da die Namen des Edelmannes Don Tello und der geraubten Elvira in beiden Stücken übereinstimmen. Jedenfalls aber hat er eine durchaus selbständige Schöpfung hervorgebracht, denn er hat den Charakter des hochfahrenden Edelmannes dadurch total verändert, dass dieser nur von seiner Unabhängigkeit vom König prahlt, während er dessen Befehlen Folge leistet. Ebenso hat er, trotz der Substituirung des grausamen Pedro I. für Alfons VII., den Charakter des Königs gemildert, denn Alfons begibt sich mit nur zwei Edelleuten in die Höhle des Löwen selbst, während Pedro den Infanzon in seinen Palast kommen lässt, wo er ihn vollständig in seiner Gewalt hat. Dass die Katastrophen der beiden Stücke verschieden sein mussten, ergibt sich aus dem Gesagten von selbst.

Ehe wir dieses höchst merkwürdige Drama verlassen, sei noch als vortrefflicher Zug erwähnt, dass von den drei Erscheinungen des Schattens die erste stattfindet, als Don Pedro nach Elvira's Erzählung in vollem Gerechtigkeitseifer erglüht, die zwei andern — nach der Fechtscene und nach dem glorreichen Zweikampf mit Don Tello — in Augenblicken, in welchen das Selbstgefühl und der Stolz auf seine körperliche Kraft die Seele des Königs ungebührlich angeschwellt hatten und er einer Mahnung an seine menschliche Nichtigkeit bedurfte.

Um nun auf Moreto's „El valiente Justiciero" zu kommen, so ist wenig nachzuholen, da er den „Infanzon de Illescas" knechtisch nachgeahmt und lange Stellen beinahe

wörtlich herübergenommen hat. Die Unterschiede zwischen den beiden Dramen beschränken sich auf etwa Folgendes. Bei Moreto ist aus dem Landmädchen Elvira eine Doña Leonor geworden; der Brautraub Don Tello's wird uns auf offener Scene vorgeführt; die drei Geistererscheinungen sind auf eine reducirt; Tello kehrt im Angesicht des Todes zu seiner Liebe für Leonor zurück. Letzterer Umstand ist vielleicht die einzige Verbesserung Moreto's, denn hierdurch ruft er unser Mitleid für den gebeugten Edelmann wach und bereitet dessen Begnadigung am Schlusse vor. Ferner findet bei ihm diese Begnadigung auf Bitten Don Enrique's statt, eine Aenderung, welche durchaus unnöthig erscheint. Die schöne Fechtscene hat er weggelassen.

Der Nimbus, mit welchem die Kritik das Stück Moreto's vor Bekanntwerden des „Infanzon de Illescas" mit Recht umgeben hatte, muss nach Obigem schwinden und auf das Vorbild übertragen werden, das er so unbarmherzig geplündert hat.

Es bleiben uns noch die Dramen religiösen Inhalts und die eigentlichen Heiligenstücke zu besprechen.

„La cena del Rey Baltasar" zeigt — mit Calderon's Auto „La cena de Baltasar" verglichen — recht augenscheinlich die Inferiorität Moreto's, was wahrhaft grosse Gedanken betrifft. Bei Calderon durchschauert uns, wie den unglücklichen Balthasar selbst, die unwiderstehliche, erhabene Grösse des allmächtigen und einzigen Gottes, welcher dem verstockten Sünder das Todesurtheil an die Wand schreiben lässt; in zweiter Linie packt uns die philosophische Einkleidung des gewaltigen Stoffes. Nichts von alledem bei Moreto; sein „Gastmahl des Balthasar" ist eine gewöhnliche Comödie, in welcher Balthasar (Belsazzar), Cyrus u. s. w. etwa die gleichen Rollen spielen wie die fabelhaften Fürsten von Albanien und Siebenbürgen in den novellesken „Comedias de cuerpo" der Epoche.

Besser ist das Stück „Los siete durmientes". Dasselbe behandelt die Geschichte der sieben Söhne des Dictators Valerius von Ephesus, welche als neubekehrte Christen auf Befehl des Kaisers Decius in einer Höhle lebendig begraben werden, aber nur in einen tiefen Schlaf verfallen, aus welchem sie 200 Jahre später während der Regierung des Kaisers Theodosius erwachen, als die Höhle zufällig durch grabende Landleute freigelegt wird. Der Unterschied beider Zeitalter,

welcher den unbewussten Schläfern wie ein Traum vorkommt, ist interessant geschildert, jedoch nicht in vollem Maasse ausgenützt. Die Hauptschwäche des Stücks ist der alberne Gracioso, ein Geistesverwandter seines ebenso abgeschmackten Collegen in „La cena del Rey Baltasar".

„El Cristo de los milagros" ist ein schwaches Machwerk mit schlecht disponirter Handlung; es behandelt die Wunderthaten eines in Cabrilla aufgestellten Christusbildes, einer Copie des, der Legende nach, von Nicodemus nach der Natur gemalten Bildnisses.

„El rosario perseguido", ein Drama, von welchem der Verfasser ein unter dem Namen Moreto's, ein anderes unter demjenigen eines „Ingenio de èsta Córte" gedrucktes Exemplar besitzt, kann unmöglich von Moreto herrühren. Die Derbheit des Plans und der Ausführung, die fast durchgehends angewendeten Redondillas, das Sprachgepräge der frühesten Nachahmer Lope de Vega's, die urwüchsige, handgreiflich derbe, aber für ein noch unverdorbenes Publikum höchst belustigende Komik, schliesslich sogar die Bühnenweisungen (z. B. „*Sale el Rey enojado, y dice*") deuten auf das Ende des sechzehnten oder den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts hin. Wie die Comödie „San Luis Beltran" von dem der gleich frühen Periode angehörigen Gaspar de Aguilar, unter Moreto's Namen gedruckt ist, so muss „El rosario perseguido" auf gleiche Art mit seiner Flagge gedeckt worden sein. Was den wirklichen Verfasser angeht, so lässt sich ohne besonderen Zwang annehmen, dass es ein gewisser Pedro Diaz ist, welchen Rojas Villandrando in seinem „Viaje entretenido" in folgenden Ausdrücken erwähnt:

Hizo Pedro Diaz entónces
la (Comedia) del Rosario, y fué buena.

Das Urtheil des guten Rojas, dass die Comödie gut gewesen sei, kann allerdings nur von seinem Standpunkt als Schauspieler aus gerechtfertigt werden, denn sie hat entschieden keinen poetischen Werth, wohl aber die schon oben erwähnte, für den Schauspieler höchst schätzenswerthe Eigenschaft, durch Einstreuen eines beträchtlichen Quantums handgreiflicher, zwerchfellerschütternder Komik denjenigen Theil der Zuhörer bei guter Laune zu erhalten, auf welchen es am meisten ankam: die Mosqueteros, die „Gründlinge des Parterres".

„El más ilustre francés, San Bernardo" ist ein unzusammenhängendes Stück in der Art der Heiligendramen Lope de Vega's. Was darin dem Zuschauer zugemuthet wird, mag schon aus der blossen Erwähnung hervorgehen, dass die Jungfrau Maria dem Heiligen während einer Verzückung erscheint und ihm aus ihrer Brust zu trinken gibt, um ihn zum Milchbruder Christi zu machen.

„La milagrosa eleccion de San Pio V" scheint die Neubearbeitung eines Stücks von Claramonte zu sein, denn es wird darin ein Lied von dem Poeten „Clarindo" gesungen und gleichzeitig darauf hingewiesen, dass derselbe „dichte, um sich zu ernähren". Beides sind Umstände, welche im „Infanzon de Illescas" erwähnt werden und dorten, sowie bei den biographischen Notizen über Claramonte besprochen worden sind. — Das Stück an sich ist ein mittelmässiges; sein Inhalt geht aus dem Titel hervor.

„El esclavo de su hijo" (El azote de su patria) behandelt die Geschichte eines bekehrten venetianischen Renegaten. Das Stück ist ganz im Stile Lope de Vega's geschrieben; es hat dessen blühende Sprache, dessen lose gefügte Handlung und ist — gegen die Gewohnheit Moreto's — fast durchgehends gereimt. Die Autorschaft des letztern erscheint demnach aus innern Gründen zweifelhaft, während die äussern Indicien: Abdruck im 34. Bande der „*Escogidas*" unter Moreto's Namen und Nachdruck im apokryphen dritten Bande Moreto (Madrid 1681) kaum als Gegengewicht gelten dürften. Eine höchst merkwürdige Figur des Stücks ist ein närrischer Heiliger in der Art des „Loco cuerdo" von Valdivieso.

„El lego del Cármen" (San Franco de Sena) schildert die in der altspanischen Dramatik so oft wiederkehrende Seelenrettung eines gottlosen Verbrechers durch ascetische Busse. Zwei Reminiscenzen an frühere Stücke — an sich unwichtig — mögen den Beweis liefern, wie Moreto's Gehirn eine wahre Vorrathskammer für eingeheimstes poetisches Material war. Moreto's Lucrecia soll sich mit einem krüppelhaften Mailänder, Namens Fabricio, vermählen. Alles dies stimmt bis auf die Namen, den Habitus und das Vaterland der Personen mit einer Episode in Lope de Vega's „La mal casada", während die rührende Zärtlichkeit des Verbrechers für seinen alten Vater und sein hieraus entspringen-

der waghalsiger Besuch bei demselben an Tirso's „El condenado por desconfiado" erinnert. Im übrigen scheint eine Stelle in Vicente Sanchez' *„Lira poetica"* (Zaragoza 1688, S. 27) darauf hinzudeuten, dass Lope de Vega Autor eines Dramas „El lego del Cármen" war, welches dem an dem betreffenden Orte Verspotteten (Don Francisco del Cerro), sowie unserm Moreto als Vorbild gedient haben mag. Die Stelle lautet: „Ola, ola, ¿qué es esto? ¿A mí se me atreve con coplas, dijo Montañés, un poeta lego del Cármen, que le ha bebido el aguachirle á Lope de Vega" etc.

„La vida de San Alejo", eine in gemässigtem Tone gehaltene Heiligencomödie, ist trotzdem, ihrer ganzen Anlage nach, verfehlt, indem der Dichter (allerdings der Legende folgend) die Werkheiligkeit nicht etwa, wie gewöhnlich, mit der weltlichen Sinnenlust, sondern mit dem Sakrament der Ehe in Widerspruch setzt. Der Heilige verlässt, einem öfters wiederholten Himmelsrufe folgend, seine ihm gerade angetraute, liebende und tugendhafte Gattin, um die heiligen Stätten der christlichen Welt zu besuchen und alsdann unerkannt (Gott hat seine Züge mirakulös verändert) in einem Winkel unter der Treppe seines Vaterhauses zu sterben. Dies ist ebenso wenig erbaulich, als künstlerisch verwerthbar.

Es mag schliesslich noch erwähnt werden, dass ein Einzeldruck existirt, welcher das Drama Don Guillem de Castro's „El mejor esposo" unter dem Namen Moreto's bringt. Dass Don Guillem's Stück verschiedene Castrirungen erlitten hat und die Schlussverse zu Gunsten der Autorschaft Moreto's verändert worden sind, ist bei derartigen Speculationen gewissenloser Verleger nichts Ungewöhnliches. Was aber dem gedachten Einzeldruck den Charakter einer Plünderung verleiht, bei welcher Moreto selbst die Hand im Spiele gehabt haben könnte, ist die Ersetzung zweier Scenen im zweiten Act zwischen Kaiser Augustus und einigen römischen Senatoren durch zwei kurze Scenen zwischen Nebenpersonen (Hirten und Dienern des Königs Herodes), sowie ein possenhaftes Einschiebsel in die Zimmermannsscene des dritten Acts. Zu Ehren Moreto's lässt sich hoffen, dass der Drucker seinen Namen misbraucht hat, denn im andern Falle wäre das Plagiat das unverfrorenste der an solchen Auswüchsen gewiss reichen altspanischen Dramatik.

Don Gerónimo Cáncer, der geistreiche Mitarbeiter Moreto's, sagt in seinem berühmten „Vejámen" („*Obras*", Madrid 1761, fol. 113): „Inmitten dieses gefährlichen Tumults (einer Dichterschlacht) bemerkte ich, dass Don Agustin Moreto dasass und in einigen Papieren wühlte, welche meines Erachtens sehr alte Comödien waren, deren sich niemand mehr erinnerte. Er sagte zu sich selbst: «Diese taugt nichts»; «aus dieser lässt sich etwas verwenden, indem man Einiges ändert»; «aus dieser Stelle lässt sich etwas machen» u. s. w."

Nichts kann die Dichterthätigkeit Moreto's besser charakterisiren, als diese in einem „Vejámen" unter den besten Freunden damals erlaubte Spötterei. Je tiefer man in das Studium Moreto's eindringt, desto zahlreicher drängen sich die Beweise hierfür auf, und wir brauchen nur auf unsere Einzelbesprechungen zurückzuweisen, um diese Behauptung zu erhärten. Es bedarf keines besondern logischen Zwanges, um die Folgerung daran zu knüpfen, dass dieses ohnehin genügende Material zur ununterbrochenen Beweiskette zusammenschliessen würde, wenn uns die verloren gegangenen 1500 Dramen des Lope de Vega, die 300 des Paters Tellez, die gleiche Anzahl des Luis Velez de Guevara u. s. w. erhalten wären. Als Indicien hierfür dienende Materialien findet der Leser bei unserer Besprechung der Dramen „PRIMERO ES LA HONRA", „SIN HONRA NO HAY VALENTÍA", „INDUSTRIAS CONTRA FINEZAS" u. s. w., aber der Schluss liegt an sich so nahe, dass es dieser Einzelheiten kaum bedarf. Die umsichtigere Kritik muss es natürlich ablehnen, einfach jede Nachahmung, jede Benutzung früher vorhandener Stoffe zu verwerfen, wohl aber muss sie Moreto den Vorwurf machen, dass er diese Reproductionsarbeit fabrikmässig und oft nicht zum Vortheil der benutzten Stücke betrieben hat. Ausserdem ist die buchstäbliche Plünderung einiger Vorbilder, wie er sie in „EL VALIENTE JUSTICIERO" an dem „INFANZON DE ILLESCAS", in „LA OCASION HACE AL LADRON" an der „VILLANA DE VALLECAS" ausgeübt hat, geradezu unentschuldbar. Eher zu rechtfertigen sind die Entlehnungen, wie sie uns in „NO PUEDE SER", „EL CABALLERO DEL SACRAMENTO" und „DE FUERA VENDRÁ" entgegentreten. Hier kann zu Moreto's Gunsten angeführt werden, er habe die alten Comödien dem Geschmacke der neuern Zeit entsprechend zu-

geschnitten, den Stoff organisch umgestaltet und jedenfalls in technischer Beziehung verbessert. Freilich ging in dieser Umarbeitung meistens der Farbenglanz des Originals verloren und damit der hauptsächliche Reiz der gewöhnlich extravaganten Handlung. — Durchaus künstlerisch gerechtfertigt in jeder Beziehung ist dagegen die Anempfindung fremder, an sich guter Motive und deren Verarbeitung in ein einheitliches Ganze, wie es unserm Dichter in seinem Meisterwerke „El desden con el desden" gelungen ist. Dieses Durchpassiren eines gut erfundenen, aber lose gefügten und nicht zu ausgiebiger Verwendung gelangten Materials durch den Kopf eines spätern, feinfühligen und methodischen Dichters kann, wie das genannte Beispiel zeigt, eine Neuschöpfung veranlassen, welche die Vorzüge der naiven mit denen der bewussten Dichtkunst vereinigt.

Gehen wir zu der Untersuchung über, warum Moreto die selbständige Erfindungskraft abging, so muss die Ursache — abgesehen von der vorgeschrittenen Periode — in seinem Naturell gesucht werden. Hierauf ist bisher von der literarischen Kritik wenig Rücksicht genommen worden, und doch besitzen wir gerade in dieser Beziehung einen Anhaltspunkt, welcher helles Licht auf alles Vorhergesagte wirft. Lesage hat uns nämlich in seinem „*Gil Blas*" die Ueberlieferung aufbewahrt, Moreto sei ein Stutzer gewesen. Lässt sich nicht aus diesem äusserlichen Umstande auf die seelischen Eigenschaften unsers Dichters schliessen? Besteht nicht das eigentliche Wesen des Stutzers in der raffinirten Nachahmung Anderer? Muss nicht einem solchen Menschen eher ein zartfühliger, methodischer, dem kleinsten Detail Sorgfalt widmender, als ein grosser, origineller Geist innewohnen? Wird er nicht eher die geglättete, farblosere Sprache der Convenienz, als diejenige tiefer, unverfälschter Gefühle sprechen? Mit der Bejahung dieser Fragen ist der Beweis für die Richtigkeit des Gedankens erbracht, das Aeussere des Dichters mit seinem Innern in Einklang zu bringen. Selbst sein Meisterwerk „El desden con el desden" macht hiervon keine Ausnahme; es ist ein psychologisch fein angelegtes, geistvoll aufgebautes Drama, aber die grossen Gedanken und Situationen, sowie die Sprache tiefer Leidenschaft, welche die besten Dramen Lope de Vega's,

Tirso's, Alarcon's, Calderon's und Rojas' auf den höchsten Gipfel der Poesie erheben, suchen wir vergebens. Im Extrem zeigt sich dies in Fällen, in welchen Moreto durch sein kleinliches Naturell veranlasst wurde, das wahrhaft Erhabene eines Vorbildes gänzlich zu übersehen und deshalb beiseite zu setzen, wie in „TRAVESURAS SON VALOR".

Auf das Einzelne übergehend, darf die Führung seiner Handlungen im allgemeinen als eine vortreffliche gelten, obgleich er den Fehler der meisten Dichter der Calderon-Periode, übermässig lange Reden zur Exposition zu verwenden, in vielen Fällen theilt. Seine Charakterzeichnung ist oft sorgfältig, bis ins Einzelne ausgemalt und psychologisch richtig, aber grosse, kühne Umrisse wird man — seinem Naturell gemäss — nicht bei ihm finden. Dagegen fehlen ihm auch die Roheiten, zu welchen z. B. Rojas sein gewaltigeres Talent hinriss. Seine Sprache ist fast immer rein und flüssig, aber etwas langstielig und doctrinär. Wie Don Antonio de Solís, verfällt er öfter als die meisten seiner Zeitgenossen in die Unart, seine Graciosos inmitten des Stücks das Publikum direct apostrophiren zu lassen.

Moreto ist der Hauptrepräsentant einer Phase des Niedergangs der altspanischen Dramatik: er zehrt von den Gedanken seiner Vorgänger, er reproducirt das in sich Aufgenommene in mehr oder minder gelungener Weise. Da er aber — wenn auch auf diesem Umwege — zur Schöpfung von Meisterwerken, wie „EL DESDEN CON EL DESDEN", „EL DEFENSOR DE SU AGRAVIO" und „EL LINDO DON DIEGO" gelangt ist, so hat ihm die Nachwelt mit Recht den sechsten und letzten Platz unter den Heroen der altspanischen Dramatik angewiesen.

Juan de Matos Fragoso.

Dieser Schriftsteller wurde wahrscheinlich zwischen 1610 und 1614 in der Stadt Alvito, Provinz Alemtejo in Portugal, geboren; seine Aeltern hiessen Antonio Fragoso de Matos und Ana de Souza. Er studirte Philosophie und Jurisprudenz auf der Universität Evora, wurde zum Licentiaten promovirt und kam dann nach Madrid, wo er in die Gesellschaft der ersten

Schöngeister seiner Zeit aufgenommen wurde. Besonders scheint er mit Montalvan und Moreto Freundschaft geschlossen zu haben. Für welche Verdienste er später zum Ritter des Christusordens ernannt wurde, ist unbekannt. Sein Tod erfolgte am 18. Mai 1692 zu Madrid.

Die Zahl seiner auf uns gekommenen Dramen beläuft sich auf etwa vierzig, diejenige der in Gemeinschaft mit andern Dichtern verfassten auf etwa die Hälfte.

„El traidor contra su sangre" (Los siete Infantes de Lara) behandelt im allgemeinen den gleichen Stoff wie Lope de Vega's „El bastardo Mudarra". Die technische Construction unsers Matos ist der Lope'schen überlegen, aber dies ist auch alles, was zu seinen Gunsten gesagt werden kann. Die echte Poesie fehlt; die Diction ist, wenn auch rein, eine höchst nüchterne; die grossen Leidenschaften werden uns wie aus der Vogelperspective geschildert, und die Figuren des Stücks ziehen an uns vorbei, wie diejenigen eines Schattenspiels.

Die gleiche Mattigkeit der Sprache, aber mit Geziertheit und gelegentlichem Schwulst verbunden, findet sich auch in „No está en matar el vencer" (El cerco de Zamora). Dies ist jedoch nicht das Schlimmste. Sollte man es für möglich halten, dass ein altspanischer Dichter von nicht geringem Ansehen Don Diego Ordoñez eine Liebschaft mit Beatriz, einer angeblichen Tochter Arias Gonzalo's unterschiebt; dass Beatriz ins castilianische Lager kommt; dass König Sancho ihr den Hof macht; dass Don Diego Ordoñez, nachdem er ihre drei Brüder im Gottesgericht getödtet hat, von einem Ritter in der Rüstung des Cid herausgefordert wird, welcher sich als Beatriz entpuppt, und dass die Beiden nach kurzem Wortwechsel frisch und fröhlich heirathen, während noch das Blut der gefallenen Brüder zum Himmel raucht? Ist es nöthig, diesem Unsinn beizufügen, dass in einer der beliebten Dunkelheitsscenen der Lakai Don Diego's, welcher sich aus Furcht in Weiberkleider gesteckt hat, von seinem Herrn statt Beatricens entführt wird? Wer aus einem grossen historischen Stoffe eine so gewöhnliche Capa y espada-Comödie herausschneidern konnte, muss jeden Verständnisses ernster Dramatik bar gewesen sein, und selbst die Annahme, Matos habe irgendein vorausgegangenes Stück benutzt, kann an diesem Verdict nichts ändern.

„El amor hace valientes" behandelt eine Episode der Geschichte des Cid. Martin Pelaez, dessen Neffe, begibt sich in das Lager seines Oheims vor Valencia, aber eine angeborene Schüchternheit und Aengstlichkeit lässt ihn als Feigling erscheinen, bis ihn die Vorstellungen des Cid, mehr aber noch die Eifersucht auf seine Geliebte Elvira zum Helden herausbilden. Das Stück ist würdiger gehalten als das vorherbesprochene, aber der Geist der Volksthümlichkeit und Naivetät, welcher zur Behandlung dieser Stoffe gehört, ist ebenso wenig hier wie dort zu finden.

„La venganza en el despeño" ist ein schwächlicher Abklatsch des Lope'schen Dramas „El príncipe despeñado". Auch hier hat Matos gezeigt, dass ihm für wirklich grosse dramatische Situationen das Verständniss vollständig abging, denn gerade die wundervolle Scene am Anfange des dritten Acts seines Vorbildes, welche den Glanzpunkt der Handlung bildet, hat er durch Umgestaltung der Fabel vermieden.

„Ver y creer." Dieses Drama hat seine Bewunderer gefunden, welche aber wohl nicht in Anschlag gebracht haben, dass es einfach eine schamlose Plünderung von „Siempre ayuda la verdad" ist. Die Einzelverbesserungen unsers Matos sind unbedeutend, und dass er im allgemeinen den Ton des Stücks auf die erhöhte Concertstimmung der Calderon-Periode hinaufgeschraubt hat, ist ein höchst zweifelhaftes Verdienst.

Ueber „Amor, lealtad y ventura" ist ebenso wenig Gutes zu sagen. Die Handlung — fabelhafte Abenteuer des Königs Matthias Hunyades von Ungarn — geht auf Stelzen, die Sprache ist eine cultistische. Zum ernsten historischen Drama fehlte offenbar unserm Dichter jede Begabung.

Ebenso schwülstig und unwahrscheinlich ist das romanhafte Stück „El genízaro de Hungría", in welchem Matos den Ritterroman „*El caballero del Febo*" benutzt hat.

Zu den Dramen religiösen und mirakulösen Inhalts übergehend, treffen wir zuerst auf „El Job de las mujeres, Santa Isabel, Reina de Hungría". Die Sprache dieses Stücks ist stark cultistisch gefärbt, und die extravagante Handlung — unter anderm wird uns die Königin als Aussätzige auf einem Misthaufen gezeigt — ist nicht geeignet, diesen Eindruck unkünstlerischer Arbeit abzuschwächen.

Besser ist „Los dos prodigios de Roma“, die Geschichte zweier christlicher Märtyrer, Hadrian und Natalie. Hier ersetzt die farbenprächtige Handlung, sowie die Schilderung des feurigen Glaubenseifers der ersten Christen einigermaassen das mangelnde künstlerische Ebenmaass. Vermuthlich hatte Matos bei diesem Stücke das im Katalog des „*Peregrino en su patria*“ angeführte Lope'sche Drama „San Adrian y Natalia“ vor Augen.

„La devocion del Angel de la Guarda“ ist eine Durchschnittscomödie, welche auf dem Gedanken basirt, dass ein catalonischer Edelmann, Don Berenguer de Moncada, welcher sein Vermögen durch Errichtung einer Kirche zu Ehren seines Schutzengels verausgabt hat, durch die Vermittelung des letztern zur Hand einer Herzogin der Bretagne gelangt.

„El marido de su madre“ ist eine gemilderte, aber trotzdem kaum geniessbare Bearbeitung der widerwärtigen Legende vom heiligen Gregorius vom Steine, welche in Deutschland durch Hartmann von der Aue's Gedicht „Der gute Sünder“ bekannt ist.

„Los bandos de Rávena y Fundacion de la Camándula“ behandelt die Gründung des Camaldulenser-Ordens durch den heiligen Romuald und muss dem schwachen Mittelgut unsers Dichters zugezählt werden. — Eine Geschichte des heiligen Romuald von Juan de Castañiza (*„Historia de San Romualdo“ etc.*) erschien 1597 zu Madrid.

Dagegen ist „El hijo de la piedra“ ein ganz vorzügliches Schauspiel. Dasselbe ist offenbar Tirso de Molina's „La eleccion por la virtud“ nachgebildet, übertrifft aber sein Muster bei weitem in logischer Disposition der Handlung und würdiger Sprache. Man vergleiche den bäurischen Charakter der Sabine bei Tirso mit dem durchaus edel gezeichneten ihrer Stellvertreterin Laura bei Matos. Diese letztere ist die ebenbürtige Geistesschwester des genialen Felix Peretti, welcher als Sixtus V. den päpstlichen Stuhl bestieg. Wären alle Nachbildungen unsers Matos dieser Art, so könnte man ihm getrost neben seinem Freunde und Collegen Moreto einen Platz anweisen.

Zu den Dramen allgemeinern Charakters übergehend, mag zuerst:

„Con amor no hay amistad“ erwähnt werden, da dasselbe nach den Schlussversen:

Merezca vuestro favor
un fresco poeta que es
puesto en tablas de (desde?) hoy

sein erstes gewesen zu sein scheint. Da es wenig bekannt ist, soll sein Inhalt kurz angegeben werden. Don Diego ist in Madrid angekommen, um sich mit seiner Muhme Doña Leonor zu vermählen. Sein Freund Don Juan hat ihn jedoch schriftlich gebeten, ihn anzuhören, ehe er Leonor die Hand reiche. Der Grund ist, dass Don Juan Leonor selbst liebt, und Don Diego diese Pille in der Art eingibt, dass er ihm erzählt, Leonor liebe einen seiner Freunde. Zufällig wäre es jedoch gar nicht nöthig gewesen, Don Diego auf diese Weise von Leonor abzuschrecken, denn er hat sich bei seiner Ankunft in Madrid in eine Unbekannte verliebt, welche sich als die Schwester Don Juan's herausstellt. Beide Freunde, Don Diego und Don Juan, sind aber vor dieser Aufklärung infolge der ersten Unaufrichtigkeit gezwungen, sich gegenseitig weiter zu täuschen, was — in Verbindung mit der Einführung eines verschmähten Liebhabers Leonor's, Don Felix — eine Reihe ergötzlicher Zwischenfälle verursacht, die natürlich auf die glücklichste Weise endigen. Das Stück ist frisch und lebhaft.

Ein Intriguenstück ernstern Charakters ist „Los indicios sin culpa", welches die Abenteuer eines natürlichen Sohnes auf der Suche nach seinem Vater schildert. — Aehnlicher Art ist „El delincuente sin culpa y Bastardo de Aragon", die Geschichte eines Günstlings, welcher die Angebetete seines Königs liebt und nach verschiedenen Zwischenfällen deren Hand erhält. — Auch „Callar siempre es lo mejor" und „A su tiempo el desengaño", zwei scharfsinnige, aber zu sehr auf die Spitze gestellte Comödien mögen hierher gezählt werden.

„El yerro del entendido." Die erste Idee zu diesem geistreichen Stücke mag Lope de Vega's „La necedad del discreto" gegeben haben; die weitere Ausführung scheint jedoch ganz das Werk unsers Matos zu sein. Der „Irrthum des Klugen", eines Enrique von Medicis, besteht darin, die Festigkeit seines Glücks — die Gunst eines Herzogs von Ferrara — erproben zu wollen, indem er sich bei seinem Gönner verleumden lässt. Wir werden durch das Stück be-

lehrt, dass man ebenso wenig wie Schwert und Weib, andere Glücksgüter muthwillig auf die Probe setzen solle, denn obgleich die Widerwärtigkeiten, welche Enrique infolge seiner Thorheit zu erdulden hat, mit seiner vollständigen Ehrenrettung enden, so fühlt sich der Herzog doch so gekränkt durch das ungerechtfertigte Mistrauen in seinen Charakter, dass er den Grübler vom Hofe verbannt.

„Poco aprovechan avisos, cuando hay mala inclinacion" macht den Eindruck fabrikmässiger Ueberarbeitung eines frühern Stücks. Es behandelt die Geschichte eines tyrannischen Königs von Ungarn, welcher die Tugend der Geliebten seines Bruders bestürmt, durch allerlei Wunder und Erscheinungen zur Umkehr gemahnt, aber schliesslich als Unbussfertiger von der Erde verschlungen wird.

„La corsaria catalana." — Don Juan Ladron, ein edler Valencianer, segelt nach Mallorca, um sich dorten mit seiner Muhme Narcisa zu vermählen. Durch Stürme wird er gezwungen, in Barcelona anzulegen. Hier macht er die Bekanntschaft Doña Leonarda de Moncada's, verliebt sich in dieselbe, erringt Gegenliebe und entführt sie schliesslich zu Schiffe, da ihre Vermählung mit einem Verwandten bevorsteht. Kaum hat er jedoch ihre Liebe genossen, als er seine rasche That bereut; er setzt die Betrogene an einer einsamen Küste aus und segelt nach Mallorca, um seine Verbindung mit Narcisa zu vollziehen. Leonarda fällt in die Hände des maurischen Corsaren Arnaute Mami, ergibt sich dessen Liebe aus Verzweiflung und tritt zum Islam über. Als Arnaute in einem Gefecht mit Malteserrittern fällt, legt Leonarda Männertracht an, übernimmt den Befehl über dessen sechs Galeeren und macht unter dem Namen Celino Arraez Mami die spanischen Küsten unsicher. Don Juan, welcher mit seiner Gemahlin Narcisa von Mallorca nach Valencia segelt, hat das Unglück, in die Hände der Renegatin zu fallen, und nun hat diese die erwünschte Gelegenheit, sich an ihrem Beleidiger zu rächen. Körperlich peinigt sie ihn, indem sie ihn ans Ruder schmieden lässt, während sie ihn moralisch zur Verzweiflung bringt, indem sie (in ihrer männlichen Corsarentracht) vorgibt, Narcisa's Liebe geniessen zu wollen. Schliesslich setzt sie letztere an derselben Küste aus, an welcher Don Juan einst sie — Leonarda — verlassen

hatte. Narcisa wird von dem Vater der Renegatin aufgefunden, der zum Befehlshaber einer Flottenabtheilung ernannt worden ist; sie erzählt ihm das Vorgefallene, er setzt den Corsarenschiffen nach und holt sie ein. Leonarda, welche durch eine grauenerregende Vision der „Enttäuschung", sowie des todten Arnaute Mami auf das Schlimmste vorbereitet ist, wird in dem nun folgenden Gefechte tödlich verwundet und stirbt, durch innige Busse mit Gott und ihrem Vater versöhnt, in des Letztern Armen. — Die Handlung dieses Dramas ist gut geführt und von romantischem Reize, aber leider fällt die etwas nüchterne Diction stark hiergegen ab. — Beiläufig sei erwähnt, dass in dem Stücke, gelegentlich der Gefangennahme einer spanischen Schauspielertruppe, folgende Comödien, als deren Repertoire angehörig, erwähnt werden: „La bizarra Arminda" von Cervantes, „Los dos confusos amantes" (?), „El conde Partinuplés" (Caro), „La Española" von Cepeda, „El secreto" (?), „El cortesano" (?), „La melancólica Alfreda" (¿La hermosa Alfreda?), „Leandro" (¿Hero y Leandro?) und „La renegada de Valladolid" (von Belmonte).

„La razon vence al poder" ist eine reizlose Comödie nach gewöhnlicher Schablone; in einzelnen Scenen finden sich Reminiscenzen aus „El desden con el desden".

„Lorenzo me llamo y carbonero de toledo" ist eines der besten Dramen unsers Matos. Es behandelt die Geschichte eines Köhlers, welcher sich durch persönliche Tapferkeit zum Hauptmann und Ritter des Santiago-Ordens aufschwingt und hierdurch die Hand einer edlen Dame erringt, welche ihm — anfänglich im Scherz, später im Ernst — einen Termin von drei Jahren gesetzt hatte, sich ihrer würdig zu machen. Die Lebhaftigkeit und das rasche Fortschreiten der Handlung, verbunden mit energischer, schwungvoller Diction haben dem Stücke von jeher besondere Beachtung verschafft.

„El galan de su mujer." Die erste Anregung zu dieser Comödie hat unserm Matos jedenfalls Francisco de Rojas' „Donde hay agravios, no hay celos" gegeben, wie schon aus der Namens-Identität der ersten Liebhaber in beiden Stücken — Don Juan de Alvarado — hervorgeht. Mit diesem Material (Verkleidung eines Caballeros als sein Diener) sind

Reminiscenzen aus Tirso's „La celosa de sí misma" verquickt, aber das Ganze bleibt weit hinter den benutzten Vorbildern zurück.

In „Estados mudan costumbres" führt uns der Dichter einen leidenschaftlichen und grausamen Prinzen vor, welcher durch Degradirung zum Landmann seinen Charakter ändert und bei erfolgender Wiedereinsetzung in seinen früheren Stand ein tüchtiger Regent wird. Wie man sieht, ist dies ein Anklang an Calderon's „La vida es sueño", aber nur ein Anklang, denn die philosophische Behandlung des Problems fällt bei Matos ganz in die Brüche. Schon seine äusserlichen Hebel des Schicksalswechsels — doppelte Enthüllungen der seinerzeitigen Vertauschung und Wiedervertauschung des Prinzen mit einem andern Neugeborenen — stechen durch ihre Roheit und Gewaltsamkeit gegen Calderon's fein gedachte Motive in höchst unvortheilhafter Weise ab, und die schwülstige Sprache des Stücks ist nicht geeignet, diesen Eindruck zu verbessern.

Noch schwülstiger und affectirter ist „El imposible más fácil". Die Hauptfiguren der ebenso unsinnigen als wenig originellen Handlung sind: Eine als fellbekleidete Wilde im Gebirge hausende Herzogin, welche von einem albanischen König nach Verführung verlassen, später zu dessen Gemahlin erhoben wird; die Tochter Beider, welche — ihrer Abkunft unbewusst — von einem alten Edelmanne als sein Kind erzogen wird; der Sohn dieses Edelmannes, welcher seine vermeinte Schwester mit sehr ungeschwisterlicher Zuneigung liebt und durch Enthüllung ihrer Abstammung in den Besitz ihrer Hand gelangt.

In „El sábio en su retiro y Villano en su rincon" hat Matos Lope de Vega's „El villano en su rincon" reichlich benutzt und sogar eine nicht unbeträchtliche Anzahl Verse herübergenommen. Trotzdem stellt sich das Stück nicht — wie „Ver y creer" — als eine Plünderung, sondern als eine verdienstliche Ueberarbeitung, als wirkliche Verbesserung des Originals dar. So ist vor allem die aus Frankreich nach Spanien verlegte Handlung bedeutend lebhafter und interessanter gestaltet worden. Bei Lope ist des Königs Neigung zu der schönen Bauerntochter eine fliegende Begierde, bei Matos ist sie eine wirkliche Leidenschaft, welcher der Monarch

aus Rücksicht auf seinen Günstling Don Gutierre Alfonso entsagt. Unter diesen Umständen muss die von Matos erfundene Verführung Beatricens durch den wankelmüthigen Höfling den König nicht allein als Gerechtigkeitspfleger, sondern auch als Mensch aufs tiefste beleidigen, was die dramatischen Affecte auf intensive Weise steigert. Bei Lope bleibt der Höfling treu, und seine Liebe zu der schönen Bauerntochter hält sich in den Schranken der Sitte, was wohl vom moralischen, nicht aber vom dramatischen Standpunkte aus das Bessere ist. Ausserdem hat Matos in der Detailausmalung und Diction sehr Schönes geleistet und überhaupt bei dieser Refundicion eine glückliche Hand gehabt.

„Riesgos y alivios de un manto" ist ein geistreich ausgesponnenes Intriguenstück in der Manier Calderon's und würde Matos' Erfindungskraft alle Ehre machen, wenn man sicher wüsste, er habe ohne Vorbild gearbeitet. — Don Juan de Lara, ein verarmter Edelmann, kommt nach Madrid, um sich auf Antrag seines reichen Oheims, Don Juan de Mendoza, mit dessen Tochter Elvira zu vermählen. Bevor er jedoch das Haus seines zukünftigen Schwiegervaters betritt, lernt er im Prado eine verhüllte Schönheit kennen, welche ihn derart fesselt, dass er den eigentlichen Zweck seiner Anwesenheit in Madrid gänzlich vergisst. Eines Tages entschleiert sich ihm die Unbekannte und gibt ihren Namen als Doña Elvira de Mendoza an. Don Juan ist überglücklich, dass zufälligerweise Braut und Geliebte in einer Person zusammentreffen, aber er hat sich zu früh gefreut, denn die Angebetete ist Elvira's Schwester Leonor, welche deren Namen misbraucht hat. Der feurige Liebhaber ist ausser sich, als er beim ersten Besuch im Hause seines Oheims hierüber aufgeklärt wird, muss aber vorläufig gute Miene zum bösen Spiele machen. Dass er schliesslich nach vielen geistreich erdachten Zwischenfällen in den Besitz Leonor's gelangt, versteht sich von selbst. Die derart verlassene Elvira kehrt in die Arme eines frühern Anbeters zurück.

„La tia de la menor" (Allá se verá) ist eine Comödie roherer Machart, welche aber — gleich ihrem offenbaren Vorbilde, „La discreta enamorada" von Lope de Vega — frisch und belustigend wirkt.

Matos theilt mit seinem Freund und Mitarbeiter Moreto den Hang, von den Stoffen seiner Vorgänger zu zehren, scheint aber doch — soweit sich dies angesichts des Massenuntergangs altspanischer Dramen beurtheilen lässt — etwas mehr selbständige Erfindungskraft besessen zu haben. Gleich Moreto, ging ihm die Fähigkeit ab, einen wahrhaft grossen Stoff zu erfassen (siehe „No está en matar el vencer", „El traidor contra su sangre", „La venganza en el despeño"), und seine glücklichen Nachbildungen, wie „El sábio en su retiro", „El hijo de la piedra", sowie seine bessern, wahrscheinlich eigenen Schöpfungen, wie „Lorenzo me llamo", „Riesgos y alivios de un manto", bewegen sich im Rahmen des mittlern Dramas und des Intriguenstücks. Gleich Moreto, hat er infolge seiner Eigenart meistentheils die Roheiten vermieden, welche die Werke grösserer Zeitgenossen verunstalten. Wie diejenigen Moreto's, sind auch seine Stücke sehr ungleich an Werth, was bei beiden, wie bei vielen altspanischen Dramatikern, nicht allein auf die Gunst oder Ungunst des Augenblicks, sondern auch auf die oft fabrikmässige Production zurückzuführen ist. — Was die Diction unsers Matos betrifft, so ist dieselbe bedeutend ungleicher als diejenige Moreto's; manchmal ist sie rein und schwungvoll, manchmal nüchtern, in vielen Fällen abscheulich geziert und schwülstig. Im einzelnen mag erwähnt werden, dass manche seiner Assonanzen gezwungen scheinen, was bei Moreto fast nie der Fall ist. Auch in der Charakterzeichnung steht er Moreto nach. Im ganzen war jedoch Matos ein wirklich begabter Dichter und darf als der talentvollste Satellit Moreto's bezeichnet werden.

Gerónimo Cáncer y Velasco.

Dieser geistreiche Schriftsteller erblickte gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts zu Barbastro das Licht der Welt. Er stammte aus adeliger Familie, scheint aber, nach verschiedenen Stellen in seinen Gedichten, in drückenden materiellen Verhältnissen gelebt zu haben, obgleich er das Amt eines Rechnungsführers bei dem Grafen von Luna bekleidete.

Er war vermählt und hatte eine Tochter, welche den Geist des Vaters besass. Er starb 1655.

Selbständige Comödien hat Cáncer nur zwei verfasst; es sind die Burlesken „La muerte de Baldovinos“ und „Las mocedades del Cid“. Beide sind sehr belustigend, können aber natürlich auf höhern Kunstwerth keinen Anspruch machen. Schon die Thatsache, dass unser Dichter sich im feinern Lustspiel nicht selbständig versucht hat, deutet auf eine Beschränkung seiner dramatischen Fähigkeiten; scharfer Witz war seine Stärke, und wo dieser nicht ausreichte, bedurfte er einer Anlehnung an Andere. Die meisten seiner gemeinschaftlichen Arbeiten verfasste er mit Moreto und Matos, aber auch einer ganzen Reihe anderer Dichter versagte er seine Mitarbeiterschaft nicht; unter diesen befanden sich Calderon, Luis Velez, Juan Velez, Villaviciosa, Zabaleta, Martinez, Rojas, Rosete Niño und Huerta. In Ermangelung selbständig geschriebener Dramen, müssen wir uns auf die gegebenen Andeutungen betreffs seines Talents beschränken, denn ein Urtheil nach einzelnen in Mitarbeiterschaft verfassten Acten ist nicht allein an sich mislich, sondern hier geradezu unmöglich, da man sich bei den alten Drucken in keiner Weise darauf verlassen kann, dass die Reihenfolge der angegebenen — in der Regel drei — Dichter mit derjenigen der Acte übereinstimmt.

Dass Cáncer vermöge seines ausgesprochen witzigen Talents in Entremeses u. s. w. Vorzügliches geleistet hat, ist selbstverständlich; besonders darf die „Mojiganga del Portugués“ hervorgehoben werden. Da aber diese Compositionen in Ermangelung jeglichen Kunstwerthes ausser unsern Gesichtskreis fallen, so soll diese beiläufige Bemerkung nur zur Bestätigung unserer obigen Andeutungen dienen.

Gerónimo de Cuellar.

Auch dieser Dichter gehörte einer sehr angesehenen Familie an; sein Vater, Juan Lorenzo de Cuellar, war Controleur des königlichen Haushalts, seine Mutter, Doña Angela de Chaux, eine Französin, Kammerfrau der Königin Elisabeth,

Gemahlin Philipp's IV. Unser Gerónimo selbst war 1650 Kammerherr des Königs und erhielt im gleichen Jahre das Santiago-Ordenskleid. Im Jahre 1660 finden wir ihn als Secretär für die königlichen Ausgaben, 1665 für die Verwaltung der aus der Kreuzbulle erfliessenden Gelder, und schliesslich wurde ihm das Secretariat für die Ritterorden übertragen. Ueber sein Geburtsjahr (seine Wiege stand in Madrid), seine Jugendgeschichte und Zeitpunkt seines Todes sind keine Nachrichten auf uns gekommen.

Von Cuellar sind uns zwei Comödien erhalten, welche hier eine kurze Besprechung finden sollen.

„Cada cual á su negocio" (Hacer cada uno lo que debe) behandelt das abgedroschene Thema der Bestürmung einer edlen Dame durch einen König, mit dem schliesslichen Triumph der Tugend. Da aber die Handlung rasch und logisch fortschreitet und die Sprache sich dieser dramatischen Energie geschickt anpasst, so darf das Stück immerhin als ein beachtenswerthes bezeichnet werden. — Don Juan de Aragon hat lange Zeit bei Hofe fruchtlos um Belohnung seiner Kriegsdienste angehalten. Als der König indessen bei einer Jagd zufällig auf Beatriz, die schöne Gemahlin Don Juan's, trifft, gehen ihm die Augen dermaassen über die Verdienste des Ehemanns auf, dass er ihn zum Grafen erhebt, ihn aber gleichzeitig als Gesandten nach Rom schickt. Don Juan argwöhnt selbstverständlich den Grund der absonderlichen Gnade, reist anscheinend ab, kehrt aber des Nachts zurück und findet wirklich den König in seinem Hause. Er belauscht dessen Unterredung mit Beatriz, überzeugt sich von der Standhaftigkeit derselben und bringt den Eindringling durch sein unerwartetes Erscheinen zum Weggehen. Er ermordet die Sklavin, welche dem König Einlass gewährt hatte, und dieser muss im Bewusstsein seiner Schuld sowohl die Tödtung, als die Insubordination verzeihen.

„El pastelero de Madrigal." Gabriel Espinosa, ein mit allen Gaben des Geistes und Körpers ausgerüsteter Jüngling niederer Herkunft, wird wegen seiner täuschenden Aehnlichkeit mit dem in der Schlacht von Alcassar gefallenen König Sebastian von Portugal von einem intriguirenden Studenten, Miguel Alonso, dazu gebracht, sich für den genannten König auszugeben. Es gelingt den Betrügern, die in einem

Kloster lebende Infantin Anna von Oesterreich zu täuschen, indem sie eine erfundene Geschichte der Rettung des unglücklichen Monarchen erzählen. Von dieser Fürstin durch ihre Autorität, Geldmittel und Juwelen unterstützt, wächst der Anhang des falschen Sebastian durch den Beitritt mehrerer portugiesischen Grossen, welche die castilianische Herrschaft verabscheuen. Gabriel, welcher vorgibt, seine Würde im bescheidenen Gewerbe eines Pastetenbäckers vor Gefahren zu schützen, wird so dreist, dass er einer edlen Portugiesin, Doña Leonor de Vasconcelos, den Hof macht und sogar deren Vater Don Sancho auf seine Seite bringt. Hier geräth er jedoch in eine Klemme, denn seine verlassene Geliebte Clara hat — ihm unbewusst — bei Doña Leonor Dienste genommen und macht nun ihre Ansprüche geltend, welche durch ein kleines Mädchen, die Frucht ihrer Liebe, wirksam unterstützt werden. Dem intriguirenden Genie Gabriel's gelingt es jedoch nicht allein, seine Königsrolle weiter zu spielen, sondern auch Clara gleichzeitig mit Leonor in seinem Bann zu halten. Mit der Obrigkeit hat er nicht das gleiche Glück; König Philipp II. wird von seinen Umtrieben unterrichtet und lässt ihn durch einen hohen Gerichtsbeamten, Don Rodrigo de Santillana, verhaften. Der Verlauf der Untersuchung ergibt eine derartige Uebereinstimmung der Zeugen zu Gunsten der Echtheit des vorgeblichen Königs, dass Don Rodrigo selbst einige Zweifel nicht unterdrücken kann. Hier legt sich jedoch der Himmel für den spanischen Philipp ins Mittel, denn eine Geistererscheinung ermahnt Miguel Alonso, die Wahrheit zu enthüllen, da er nur noch wenige Stunden zu leben habe. Miguel gesteht und infolge dessen auch Gabriel. Der falsche König wird zur Hinrichtung geführt, aber trotz seines Geständnisses verleugnet er seinen Hang zur Intrigue nicht und benimmt sich bis zum letzten Athemzuge derart, dass jedermann (anscheinend auch der Dichter selbst) im Zweifel bleibt, ob er nicht wirklich der echte Sebastian gewesen.

Das Drama ist ein höchst bemerkenswerthes, denn in seltener Fülle treffen hier die wirkungsvollsten dramatischen Motive zusammen. Tragische Schuld und tragisches Verhängniss gehen Hand in Hand. Die tragische Schuld ergibt sich aus dem Ehrgeize Gabriel's, welcher im anmaass-

lichen Vertrauen auf seine cavaliermässigen körperlichen und geistigen Gaben, auf seine Aehnlichkeit mit König Sebastian in Angesicht, Alter, Stimme, Kraft und Gewandtheit, eine Stellung usurpiren möchte, zu welcher ihn das Schicksal nicht bestimmt hat. Das tragische Mitleid, welches er uns erregt, entsteht durch den Umstand seiner Verführung durch Miguel Alonso, aber auch durch seine Selbsttäuschung — die ideelle Verwechselung seiner Rolle mit der Wirklichkeit —, eine psychologische Folge seiner logisch durchgeführten Verstellung. Die Herrscheranlagen seines unmündigen Töchterchens, welche uns in drastischer Weise vorgeführt werden, tragen zu seiner und der Andern Täuschung bei. Gabriel's Verhängniss ist aber noch gewaltiger als seine Schuld. Er selbst rettet seinen Richter (Don Rodrigo) vor dem mörderischen Angriffe eines Nebenbuhlers', welcher denselben sicher getödtet hätte. Die hieraus entstandene Verzögerung in Gabriel's Verhaftung hätte diesen unfehlbar vor dem Tode bewahrt und vielleicht zu hoher Würde erhoben, denn wir erfahren bei seiner Hinrichtung, dass sechs Festungen sich für ihn erklärt, sowie dass 20000 Bewaffnete in der Provinz Tras os Montes und ein grosser Theil des portugiesischen Adels in Evora seiner Befehle geharrt hätten. Und nicht genug, dass ihn das Schicksal durch die Rettung Don Rodrigo's zum Werkzeug seines eigenen Verderbens machte, es gibt auch durch unmittelbares höheres Eingreifen (die Geistermahnung an Miguel Alonso) ebendiesem Rodrigo die Beweise für Gabriel's Schuld an die Hand, welche die menschlichen Bemühungen nicht herbeizuschaffen vermocht hatten.

Der günstige Eindruck, welchen das Stück erweckt, wird durch Zurückblicken auf dessen Quelle noch gesteigert. Diese ist ein interessant geschriebenes Werkchen, verfasst von einem Augenzeugen der Hinrichtung des falschen Sebastian. Es führt den Titel: „*Historia de Gabriel de Espinosa, Pastelero en Madrigal, que fingió ser el Rey Don Sebastian de Portugal*", zuerst gedruckt Jerez oder Cádiz 1595 (der Verleger des Wiederabdrucks Madrid 1785 gibt Jerez, Ticknor — II. 512ⁿ. — Cádiz an). Dieser Quelle ist der Dramatiker in vielen Einzelheiten gefolgt, aber gerade das, was seinem Schauspiele die echt dramatische Weihe verleiht, ist sein ausschliessliches Eigenthum. So ist Folgendes die Erfindung des Dichters: die

Liebe Gabriel's zu Leonor; Clara's Dienstnehmen bei letzterer; die Rettung Santillana's durch Gabriel; das Verhältniss Santillana's zu Leonor; der charakteristische Zug, dass Gabriel bei seinem Verhör selbst Santillana imponirt; die Erscheinung, welche Miguel zum Bekenntniss der Wahrheit ermahnt (in der Erzählung vertritt die Folter dieses übernatürliche Agens); endlich der Umstand, dass nur eine Spanne Zeit fehlte, um den falschen Sebastian an die Spitze einer namhaften Heeresmacht zu stellen. Dies sind lauter Umstände, welche das Drama erst zu dem erheben, was es ist. Allerdings gab auch der Stoff an sich eine günstige Unterlage ab, besonders ist der historische Hintergrund — der Hass der Portugiesen gegen die spanische Herrschaft, welcher sich schliesslich unter der Regierung Philipp's IV. in erfolgreicher Empörung Luft machte und schon unter Philipp II. das Auftreten eines falschen Sebastian so wirksam unterstützen musste — ein ganz vortrefflicher. Es bliebe nur zu wünschen, dass Cuellar die poetische Kraft eines Calderon besessen hätte, um das so trefflich Skizzirte in ein farbenglühendes Gemälde umzuarbeiten. Aber auch für die Skizze können wir ihm dankbar sein, denn sie gibt uns jedenfalls eine lebhafte geistige Anregung durchaus künstlerischer Art. Ueberhaupt zeigt Cuellar den Geist eines echt dramatischen Dichters, und es ist zu beklagen, dass uns aus seiner Feder nur die zwei besprochenen Schauspiele erhalten sind.

Die Brüder Figueroa y Córdoba.

Ueber die Lebensumstände der Brüder Don Diego und Don José de Figueroa y Córdoba ist uns beinahe nichts überliefert worden. Don Diego war, wie es scheint, der Aeltere und Ritter des Alcántara-Ordens, sowie Feudalherr der Orte „de los Salmeroncillos", Don José Ritter des Calatrava-Ordens. Beide blühten zu Madrid in der Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, beide schrieben selbständige und gemeinsame Comödien, beide lieferten noch 1660 poetische Beiträge zu einer literarischen Festlichkeit. Wie lange sie nach diesem Zeitpunkte lebten, ist unbekannt. Der talentvollere der Beiden

war wohl Don Diego, über dessen selbständige Comödien zuerst Einiges gesagt werden soll.

„La hija del mesonero" ist, gleich Lope de Vega's „La ilustre fregona", auf die bekannte Novelle des Cervantes gegründet. Die zwei Dramatisirungen weichen in erheblichen Punkten von einander ab, aber derjenigen Don Diego's muss auf Grund bedeutend geschickterer Construction und Durchführung der Handlung der Vorzug gegeben werden. Man darf dessen Arbeit unbedenklich als ein treffliches Lustspiel leichtern Schlages bezeichnen.

„Todo es enredos amor y Diablos son las mujeres" ist eine prickelnd lebhafte, höchst geistreiche und belustigende Comödie in der Art der Tirso'schen. Eine adelige Dame, Doña Elena de Guevara, folgt einem jungen Leichtfuss, in welchen sie sich von Ansehen verliebt hat, nach Salamanca, spielt sich ihm gegenüber als Student, Zofe und schliesslich als Doña Elena selbst auf und veranlasst ihn wirklich, sich nach ihren proteusartigen Verwandlungen mit ihr zu vermählen. Das Stück ist in manchen Drucken als das Werk Don Diego's, in andern als dasjenige Moreto's veröffentlicht worden; die Gründe, welche uns veranlassen, die erstere Angabe vorzuziehen, sollen bei Besprechung des folgenden Stücks vorgebracht werden.

„La Española de Florencia" ist eine geistreiche, wenn auch unwahrscheinliche Comödie, deren Verfasser die gleiche Novelle des Bandello benutzt hat, welche Lope de Rueda's „Comedia de los engaños" zu Grunde liegt. Dass das Werk des zweiten Bearbeiters — sei er, wer er wolle — die Comödie Lope de Rueda's bedeutend überflügelt hat, unterliegt keinem Zweifel. Die Disposition der Handlung ist vorzüglich, und die glänzende Bravourrolle der stets schlagfertigen Lucrecia (wohl einer bestimmten Schauspielerin „auf den Leib geschnitten"), sowie diejenige der Amme Lida (ein würdiges Gegenstück zu der Amme in Shakespeare's „Romeo und Julie") sind Meisterstücke der Charakteristik. Wer ist nun der Autor einer so verdienstvollen Comödie? Im zwölften Bande der „*Escogidas*" wird Calderon, von anderer Seite Lope de Vega als Verfasser angegeben. Die Behauptung, dass Calderon der Autor sei, wird schon von Vera Tassis ausdrücklich zurückgewiesen, während die Urheberschaft Lope de Vega's angesichts

des Stiles der Comödie geradezu undenkbar ist. Auch findet sich in ihr folgende Stelle:

Entre Góngora y Lope decir puedo: (es ist die Rede von Stil)
ni muy facilidad, ni muy enredo",

welche kaum von Lope selbst herrühren kann. Für die Vermuthung, dass unser Don Diego der Verfasser sei, ist ein äusserlicher Anhaltspunkt nicht vorhanden, wohl aber können folgende innere Gründe geltend gemacht werden:

1. Der allgemeine Ton, die brillante, reine, aber etwas flache Diction, welche „La hija del mesonero", „Todo es enredos amor" und „La Española de Florencia" gemeinsam sind.

2. Der Umstand, dass die Stoffe von „La hija del mesonero" und „La Española de Florencia" je einer Novelle entnommen sind.

3. Einzelne charakteristische Ausdrücke. In „Todo es enredos amor" wird Manuela „El fénix de Salamanca", in „La hija del mesonero" Constanza „El fénix de Toledo" genannt.

4. Die proteusartigen Verwandlungen Doña Elena's in „Todo es enredos amor" können mit den Verwandlungen Don Juan's in „La hija del mesonero" vom Cavalier zum Stallburschen und umgekehrt, in eine Linie gestellt werden.

Die beiden letzten Punkte berühren allerdings direct nur die Autorschaft von „Todo es enredos amor", indirecterweise aber auch diejenige der „Española de Florencia". Natürlich muss es uns ferne liegen, die obigen Indicien als conclusive Beweise hinstellen zu wollen, aber bei der Unmöglichkeit, letztere beizubringen, dürften dieselben immerhin einige Beachtung verdienen.

„La lealtad en las injurias" zeigt recht augenfällig, dass der leichte, scherzhafte, etwas flache Lustspielton die Sphäre unsers Don Diego war. Während nämlich die meisten andern Dramatiker den Grundgedanken des Stücks — die Bestürmung der Tugend einer edlen Dame durch einen Fürsten — in ernster, oft tragischer Weise auffassen, lässt unser Dichter auf der gleichen Basis eine belustigende Comödie mit geistreichen Episoden vor unsern Augen abspielen.

„La sirena de Tinacria" ist die Geschichte einer ihres

Thrones beraubten und in einer Wildniss aufgewachsenen Prinzessin, welche nach einer Reihe von Abenteuern zu ihrem Rechte gelangt. Sie führt den Namen der „Sirene" von ihrem süssen Gesang, von welchem sie uns in der Comödie verschiedene Proben gibt. Dieser Umstand führt zur Vermuthung, dass die Rolle eigens für eine bestimmte Schauspielerin geschrieben war, eine Uebereinstimmung mit der Hauptrolle der „ESPAÑOLA DE FLORENCIA" (Lucrecia), welche immerhin auch als eines der Indicien zu Gunsten der Autorschaft des letztern Stücks seitens unsers Don Diego betrachtet werden kann.

Von Don José de Figueroa besitzen wir nur eine selbständige Comödie: „MUCHOS ACIERTOS DE UN YERRO". Es ist dies ein geistreich erdachtes und durchgeführtes Intriguenstück, in welchem Damenschleier und nächtliche Dunkelheit eine Reihe von Irrthümern veranlassen, welche zufällig am Schlusse zu Gunsten des Helden und der Heldin ausschlagen. Die Diction ist im allgemeinen lobenswerth.

Von den gemeinsamen Arbeiten der beiden Brüder erwähnen wir die folgenden:

„POBREZA, AMOR Y FORTUNA" ist ein feines Lustspiel, welches die Hauptzüge der Handlung wohl Lope de Vega's „LAS FLORES DE DON JUAN" verdankt.

„MENTIR Y MUDARSE Á UN TIEMPO" ist eine Comödie ähnlichen Charakters, in welcher die Dichter Alarcon's „LA VERDAD SOSPECHOSA", in allerdings sehr freier Weise, benutzt haben. Der leichte Charakter der Figueroa'schen Muse zeigt sich in der Katastrophe dieses Stücks in auffallender Art, denn während Alarcon seinen Don García mit der Verachtung Aller und der Verschmähung seiner Dame im besondern bestraft, trägt der Figueroa'sche Lügner die Hand der Geliebten davon. Der Umstand, dass diese von ihm als Verhüllte und Unverhüllte angebetet wird, während sie zufälligerweise und beiden unbewusst auch seine Braut ist, scheint Ramon's „LAS TRES MUJERES EN UNA" entlehnt.

„VENCERSE ES MAYOR VALOR" und „Á CADA PASO UN PELIGRO" sind Comödien nach der Schablone, welche eigene Erfindung der Brüder zu sein scheinen, während ihnen bei

„Leoncio y Montano“ offenbar Lope de Vega's „Nacimiento de Urson y Valentin“ vorgeschwebt hat.

„Rendirse á la obligacion“ hat einen so abenteuerlichen Stoff als irgendein Stück der ersten Periode, ein Umstand, welcher mit der geglätteten und nüchternen, wenn auch geistreichen Sprache der Figueroas nicht gut zusammenstimmt.

Bedeutend dramatischer und interessanter ist „La Dama Capitan“, die Geschichte einer Waise, welche, von ihrer Tante zum Kloster bestimmt, diesem Zwange in Männertracht entläuft und sich in Flandern derart auszeichnet, dass sie zum Hauptmann und Ritter des Santiago-Ordens befördert wird. Die verschiedenen Zusammenstösse mit ihrem Bruder (welcher sie nicht kennt, da er schon Kriegsdienste genommen hatte, als sie noch ein Kind war), ihre Galanterie gegen eine edle Flamänderin und ihre Kriegstüchtigkeit im allgemeinen erinnern einigermaassen an Montalvan's „La Monja Alférez“.

Die Figueroas sind keine Nachbildner im strengern Sinne des Worts, wie Moreto und Matos, wohl aber dürfen sie als Anempfinder der Gedanken ihrer Vorgänger bezeichnet werden. Reminiscenzen aus verschiedenen Stücken schweben ihnen beständig vor, verdichten sich aber — mit den bekannten äusserlichen Bühnenmitteln der Namensverwechselungen, Irrungen in der Dunkelheit, Verstecken u. s. w. auf sinnreiche Weise verquickt — unter ihrer Feder gewissermaassen zu eigenen Schöpfungen. Das Hauptcharakteristicum ihrer Stücke ist ein leichter, freier, etwas oberflächlicher Ton, sowohl in Bezug auf den Stoff (siehe „La lealtad en las injurias“, „Mentir y mudarse á un tiempo“), als auf die Sprache. Hiermit hängt sowohl die Unart, den Gracioso öfters das Publikum direct apostrophiren zu lassen, als auch das unkünstlerische Verfahren zusammen, einer bestimmten Person Rollen „auf den Leib zu schreiben“, wie es Don Diego in „La sirena de Tinacria“ und wahrscheinlich auch in „La Española de Florencia“ angewandt hat. Die Diction der Figueroas ist theilweise der conventionellen Calderon'schen nachgebildet und zeigt hier und da cultistische Flecken, grösstentheils aber bewegt sie sich durchaus frei und ungezwungen, in „cavaliermässiger“ Weise, wenn man uns den Ausdruck er-

lauben will. Poetische Tiefe wird man nach dem Gesagten nicht bei ihnen suchen, aber derjenige, welcher die leichtern Tänze Thalia's bewundert, wird bei den meisten ihrer Stücke volle Befriedigung finden.

Manuel de Leon Marchante,

nicht zu verwechseln mit dem spätern Don Melchor Fernandez de Leon, wurde zwischen 1620 und 1627 in der Stadt Pastrana geboren. Seine angesehenen Aeltern liessen ihm eine gute Erziehung geben und sandten ihn dann auf die Universität Alcalá, wo er zum „Maestro" der Philosophie promovirt wurde. Im Studium der Theologie scheint er nicht weit gekommen zu sein; trotzdem wurde er Priester, Titularkaplan des Königs, Notar und Commissar der Inquisition, Oberkaplan eines Rittercollegiums in Alcalá und schliesslich Pfründner der Domkirche der Heiligen Justus und Pastor der gleichen Stadt. Er starb im October 1680 und wurde in genanntem Dome begraben.

Von Manuel de Leon besitzen wir zwei Bände poetischer Werke; der erste enthält lyrische und dramatische Compositionen, der zweite hauptsächlich religiöse Gedichte. Unter den Dramen, welche uns allein hier beschäftigen, befindet sich nur eine selbständige Comödie „No HAY AMAR COMO FINGIR", während die übrigen drei gemeinsam mit dem Jesuitenpater Calleja verfasst sind und sämmtlich der Klasse der Heiligenstücke angehören. Da Leon's Talent unbedingt auf der komischen Seite lag — was nicht allein durch die Comödie „No HAY AMAR COMO FINGIR", sondern auch durch die im gleichen Bande enthaltenen Entremeses und vielfach wahrhaft zügellosen lyrischen Gedichte bewiesen wird — so spielen die Heiligenstücke eine ziemlich klägliche Rolle im Repertoire unsers Dichters und müssen als gewerbsmässige Folge seiner amtlichen Stellungen angesehen werden. Dagegen ist:

„No HAY AMAR COMO FINGIR" ein wirklich interessantes Lustspiel. — Eine wegen ihrer unvergleichlichen Schönheit vielumworbene Dame, Doña Elena, hat hauptsächlich drei glühende Anbeter: den feurigen Don Fernando, den geist-

reichen Don Juan und den reichen Don Felix. Alle drei verschmäht sie gerade um der genannten Eigenschaften willen; sie sagt Don Fernando, sie könne ihn vielleicht lieben, wenn er ihr nicht mehr vor die Augen komme; Don Juan, wenn er seine unheimliche Intelligenz, Don Felix, wenn er seinen Reichthum abstreifen und infolge dessen ihr Mitleid erregen könne. Alle drei fingiren nun das Gewünschte: Fernando erreicht durch eine List, dass man an seinen Tod glaubt; Don Juan stellt sich, als habe er den Verstand verloren, und Don Felix gibt Verlust seiner Reichthümer vor. Nach manchen interessanten Zwischenfällen trägt der todt geglaubte Don Fernando die Palme, d. i. die Hand Elena's davon, und zwar nach echt weiblicher Logik aus dem Grunde, dass der wählerischen Dame sein Besitz als der unmöglichste und deshalb wünschenswertheste erscheint. — Man sieht, der Stoff ist originell erfunden, aber die Ausführung und Sprache lassen echte Poesie vermissen. Manuel de Leon war mehr ein geistreicher Kopf, als ein bedeutender Dichter.

Diego Calleja

wurde am 7. September 1638 zu Alcalá de Henares geboren und machte seine ersten Studien auf der dortigen Universität. Als diese 1658 eine literarische Festlichkeit zur Feier der Geburt des Prinzen Felipe Próspero veranstaltete, lieferte auch Calleja einen Beitrag und unterschrieb sich als „Licentiat". Sein Todesjahr ist unbekannt, aber noch 1700 gab er ein Werk: „*Talentos logrados en el buen uso de los cinco sentidos*" selbst heraus.

Im dramatischen Fache war Calleja nur in seiner Jugend thätig. Von seinen hierher gehörigen Arbeiten sind — ausser den mit Leon Marchante gemeinsam verfassten — nur drei auf uns gekommen, welche hier eine kurze Erwähnung finden sollen. Sein bekanntestes Stück ist:

„El Fénix de España, San Francisco de Borja", auf welches schon bei Besprechung des verlorenen Calderon'schen Schauspiels „San Francisco de Borja" Bezug genommen wurde. Seine ganz unzusammenhängende Handlung macht

(ausser den an obigem Orte angeführten Gründen) durchaus unwahrscheinlich, dass es eine Refundicion nach Calderon ist. Im übrigen ist die Diction lobenswerth, und die aufrichtige Frömmigkeit des Titelheiligen berührt wohlthuend.

Ganz die gleichen Eigenschaften zeigt das Drama „San Francisco Javier, el Sol en Oriente". Es behandelt die Bekehrung eines japanesischen Fürsten und seiner Umgebung durch die Lehren und Wunder des Titelheiligen. Charakteristisch ist, dass letztern die Bekehrung eines sündhaften Portugiesen, Diego Suarez, mehr Mühe kostet, als diejenige sämmtlicher Japanesen.

„Hacer fineza el desaire" zeigt uns den guten Jesuitenpater von einer andern Seite; es ist ein mythologisches Festspiel, welches für eine Palastfeierlichkeit geschrieben wurde. Der übliche Streit zwischen Diana und Venus, verkörpert in der anfänglichen Sprödigkeit und schliesslichen Liebesleidenschaft der schönen Hirtin Clarinda, bildet die Basis der Handlung. Der Dichter hat hier wahrscheinlich die Calderon'schen Dramen gleicher Art vor Augen gehabt und ist kein unwürdiger Nachahmer derselben, aber diese Schäfereien können uns heute keinen Enthusiasmus mehr erregen.

Calleja war ein schätzenswerther, wenn auch kein bedeutender Dramatiker. Seine Hauptschwäche liegt in Führung der Handlung. In seinen selbständigen Dramen war er — gleich seinem Collegen Leon Marchante — glücklicher, als in den mit diesem Dichter gemeinsam verfassten Stücken.

Dem einzigen uns erhaltenen Drama eines andern Jesuitenpaters:

Valentin de Céspedes,

„Las glorias del mejor siglo", ist die Ehre widerfahren, von Mesonero Romanos in der Rivadeneyra-Bibliothek abgedruckt und enthusiastisch gelobt zu werden. Pater Valentin war ein berühmter Kanzelredner, und das in Rede stehende Stück kann den Beruf des Verfassers nicht verleugnen. Es ist eine rhetorische Leistung von Anfang bis zu Ende, die poetischen Bilder und rednerischen Floskeln überstürzen sich

geradezu. Eine ganze Reihe allegorischer Personen tritt hinzu, um die poetische Stimmung heraufzuschrauben. Die Basis der Handlung ist der Streit der „göttlichen Herrlichkeit" mit der „weltlichen Herrlichkeit" um den heiligen Francisco Javier. Letztere bedient sich des „Adels", der „Schönheit" und der „Klugheit", um den Heiligen in ihre Netze zu verstricken. Dass ihr dies nicht gelingt, liegt bei dem Drama eines Jesuitenpaters wohl auf der Hand, aber dass die genannten drei Satelliten der „weltlichen Herrlichkeit" nach ihrem Miserfolg in die Dienste der „göttlichen Herrlichkeit" treten, ist eine originelle Idee. Eine Kirchengeschichte von Christus bis Ignatius von Loyola fehlt nicht.

Eine von religiösen Meinungen unbeeinflusste Kritik wird den überschwänglichen Lobeserhebungen des obengenannten Mesonero Romanos kaum beistimmen können. Dass „LAS GLORIAS DEL MEJOR SIGLO" aufs entschiedenste den Eindruck eines Tendenzstücks macht, ist nicht sein geringster Fehler. Hierzu kommt, dass der grösste Theil desselben den Leser durch fortwährende, übermässige Anwendung poetischer Gewaltmittel in einen wahren Taumel versetzt, während die zur Abwechselung von dem Dichter angeschlagenen satirischen Saiten durch ungeschickte, täppische Behandlung durchaus unbefriedigt lassen. Das Stück ist 1640 zur Feier des hundertjährigen Bestehens des Jesuitenordens in Gegenwart des Königspaares aufgeführt und sodann unter dem Pseudonym eines „Don Pedro del Peso" gedruckt worden.

Francisco de Leyva Ramirez de Arellano.

Ueber diesen Dichter wissen wir nur, dass er zu Málaga geboren war und sich im Jahre 1673 dort aufhielt; ersterer Umstand erhellt aus der Ueberschrift einer seiner Comödien, letzterer aus dem Datum des autographen Manuscripts seines Dramas „NO HAY CONTRA UN PADRE RAZON".

Leyva's bekanntestes Schauspiel ist „LA DAMA PRESIDENTE". — Cesar Ursino hat das Unglück gehabt, in Florenz einen Herzog von Mailand zu tödten, und muss deshalb seine Vaterstadt verlassen, obgleich er Isabela, die Tochter seines Herzogs,

liebt und deren Gegenneigung geniesst. Er flüchtet nach Genua, lernt dort Doña Angela, die wegen ihrer Schönheit und Gelehrsamkeit berühmte Tochter eines adeligen Rechtsgelehrten aus der Familie der Doria's, kennen und verführt sie unter dem Versprechen der Ehe. Nach dieser Heldenthat fühlt er sich in Genua nicht mehr sicher und kehrt heimlich nach Florenz zurück, wo er im Verborgenen Isabela's Schutz geniesst. Angela folgt ihm in Männertracht, lässt sich in Florenz als Rechtsgelehrter nieder und erlangt infolge ihrer ausserordentlichen Befähigung den Rang eines ersten Gerichtspräsidenten. Als solcher hat sie das Glück, bei einer nächtlichen Streiferei Cesar zu verhaften. Letzterer ist in einer schlimmen Lage, denn Angela's Vater, der inzwischen Senator von Genua geworden ist, klagt ihn der Verführung seiner Tochter an, und diese selbst ist als Gerichtspräsident Richter ihrer eigenen Sache. Aber hier kehrt sich ihre schön-weibliche Natur heraus; statt sich an dem Räuber ihrer Ehre zu rächen, wirft sie sich dem Delinquenten, welchen sie mit einem Federstrich auf das Schafott führen könnte, um Mitleid flehend, zu Füssen. Cesar ist einsichtig genug, ihre Beweggründe zu schätzen, und willigt ein, ihr Gemahl zu werden.

Der Dichter spielt in dem Drama auf „La Dama Corregidor" von Zabaleta und Villaviciosa an, aber nur das Richteramt der Heldinnen verleiht beiden Stücken einige Aehnlichkeit. Dasjenige unsers Leyva ist bei weitem besser; es hat einen gewissen romantischen Reiz, sowie Energie und Feuer in Handlung und Sprache, wenn auch in letzterer Hinsicht manches cultistische Schönpflästerchen stört.

Zeigt sich Leyva's Hang zu erzwungenen, unnatürlichen Situationen bei „La Dama Presidente" im anmuthigen Gewande der Romantik, so lässt sich für „No hay contra un padre razon" und „No hay contra lealtad cautelas" nicht der gleiche Milderungsgrund anführen. Das erstgenannte Drama führt uns einen König vor, welcher seinen ältesten Sohn und Thronfolger aus keinem andern Grunde tödlich hasst, als dass er das Kind einer ungeliebten Mutter ist. Der Tyrann geht in seinem Bestreben, einem jüngern Sohne zweiter Ehe den Thron zu verschaffen, so weit, dass er den ältern vergiften will und ihm mit fingirten Liebkosungen den vermeinten Giftbecher aufnöthigt. Glücklicherweise

hatte ein getreuer Vasall den tödlichen Trank vertauscht. Das Volk erhebt sich zu Gunsten des Prinzen, und dieser ist — nachdem er seinen Stiefbruder getödtet — Herr der Situation, legt aber dem unnatürlichen Vater in kindlichem Gehorsam sein Schwert zu Füssen. Den König hat indessen der plötzliche Zusammenbruch seiner Herrschaft so in Raserei versetzt, dass er todt zusammenbricht. — In „No hay contra lealtad cautelas" begegnen wir einer Königin von England, welche ihren Gemahl aus Rache für die Hinrichtung einiger Verwandten tödten will, aber entdeckt und selbst hingerichtet wird, während der König sich sofort mit einer Dame neuvermählt, welcher er schon vor dem Tode seiner Gemahlin den Hof gemacht hat. Die Verzerrung aller Moral in diesem Drama ist ebenso widerwärtig als dessen unausstehlich schwülstige Diction.

Ein wahres Märtyrerthum für den Leser ist ebenfalls: „Cueva y castillo de amor", ein ohne jeden dramatischen Plan zusammengewürfeltes Stück mit gongoristischer Sprache.

„El negro del cuerpo blanco" basirt auf der Grundidee, dass ein sicilianischer Edelmann insgeheim über die Ehre seines Hauses wacht, indem er als Sklave mit geschwärztem Gesicht unerkannt alles beobachtet.

„La infeliz Aurora y Fineza acreditada" behandelt die Schicksale zweier Neuvermählten in novellenhafter Weise. Das Stück gehört zur gespreizten Dutzendwaare, ebenso wie „Amadis y Niquea", ein hohles, mit Floskeln aufgebauschtes Drama, dessen Stoff dem Ritterroman „*Amadis de Grecia*" entlehnt ist. Die Aehnlichkeit der Fabel mit dem sagenhaften Aufenthalte des Achilles am Hofe des Königs Lykomedes ist sehr auffällig.

„Nuestra Señora de la Victoria y Restauracion de Málaga" behandelt die Wiedereroberung der Stadt Málaga durch die katholischen Könige (Ferdinand und Isabella) nach der Schablone der grossen Menge ähnlicher Stücke. Erscheinungen von Engeln und der Jungfrau Maria, Hellseherei eines Heiligen (hier des heiligen Francisco de Paula), Stürme auf die Stadt u. s. w. bilden hier, wie gewöhnlich, die Hauptbestandtheile der Handlung. Das Beste des Stücks ist eine höchst belustigende Duellaffaire des Graciosos. Ueberhaupt scheint Leyva's Talent hauptsächlich auf der komischen Seite

gelegen zu haben, und es ist sehr zu bedauern, dass die uns erhaltenen Stücke fast sämmtlich dem anspruchsvollern, ernstern Genre angehören und deshalb grösstentheils — mit vielleicht alleiniger Ausnahme der „DAMA PRESIDENTE“ — misglückt sind.

Einen Beweis für vorstehende Behauptung liefert in directer Weise die belustigende Comödie „CUANDO NO SE AGUARDA Y PRÍNCIPE TONTO“. Die Prinzessin Fenix von Thracien ist schon in der Wiege mit dem Erben des mächtigen Reiches Athen verlobt worden. Letzterer jedoch, der Prinz Ramiro, zeigt als Jüngling eine derartige geistige Beschränktheit, dass die inzwischen ebenfalls herangewachsene Fenix den Gedanken, sich mit einem solchen Thoren zu vermählen, aufs höchste verabscheut. Da indessen der König von Athen, Vater Ramiro's, eine grosse Vorliebe für den von der Natur vernachlässigten Sohn hegt und entschlossen ist, dessen Ansprüche auf Fenix' Hand nöthigenfalls mit den Waffen durchzusetzen, so muss der machtlose König von Thracien temporisiren. Ramiro trifft mit seinem begabten Bruder Fadrique am thracischen Hofe ein, und sein albernes Wesen entspricht vollständig seinem Rufe, während Fadrique die Herzen Aller und auch dasjenige der unglücklichen Braut gewinnt. Die Pläne Fenix' und Fadrique's, Ramiro erst durch ein angebliches Geisterorakel, dann durch die Erscheinung dieses Geistes selbst zum Hinausschieben seiner Vermählung zu veranlassen, scheitern an der Hartnäckigkeit des Dummkopfs, und dieser ersucht sogar seinen Vater schriftlich, durch Absendung eines Executionsheeres die Erfüllung des Heirathsvertrags zu beschleunigen. Wirklich erscheint ein atheniensisches Heer vor den Mauern der thracischen Hauptstadt, und Fenix ist nach heftigem inneren Kampfe auf dem Punkte, sich der Gewalt zu fügen, als die Rettung in Gestalt eines Boten aus Athen naht. Dieser überbringt ein Schreiben des Königs, in welchem derselbe erklärt, es habe sich herausgestellt, dass Ramiro ein untergeschobener Sohn der Amme des wahren Prinzen sei, welche letzteren als Säugling aus Achtlosigkeit erdrückt habe. Nun ist zu allgemeiner Befriedigung Fadrique der Thronerbe von Athen und Gemahl der Prinzessin Fenix. — Das Stück streift an die Figuroncomödie, aber seine echt komischen und von jeder Roheit freien Situationen weisen ihm einen achtungswerthen Platz an.

Auch „ENTRE EL HONOR Y EL AMOR, EL HONOR ES LO PRIMERO“ ist eine Figuroncomödie mit einer endlosen Kette von Verwickelungen. Sie ist belustigend, steht aber in der Mache dem vorherbesprochnen Stücke nach.

Francisco de Leyva war ein geistreicher Dichter, dessen Talent jedoch — wie oben gesagt — hauptsächlich auf der Seite des Komischen lag. Leider liess er sich verführen, die gespreizte Künstelei höfischer Poetaster mit der echten Kunst zu verwechseln. Anstatt deshalb seinem wahren Naturell zu folgen, glaubte er durch Erfindung anspruchsvoller, aufgebauschter Stoffe mit der falschen Würze unnatürlicher Situationen und affectirter, cultistisch geschminkter Sprache einen höhern Dichterruf zu begründen. Ob ihm dies bei der Mitwelt geglückt ist, mag in Ermangelung von Beweisen dahingestellt bleiben, aber die Nachwelt würde ihn höher schätzen, wenn er den Versuchungen zünftiger Unnatur nicht nachgegeben, sondern sich auf die Ausnützung seines angeborenen komischen Talents beschränkt hätte.

Carlos de Arellano.

Im 31. Bande der „*Comedias nuevas escogidas*“ findet sich ein vortreffliches Lustspiel: „EL SOCORRO DE LOS MANTOS“, als dessen Verfasser ein „Don Carlos de Arellano“ angegeben wird. Ob dieser Name ein wirklicher oder angenommener war, lässt sich nicht mehr feststellen. Die Vermuthung mancher Kritiker, Don Francisco de Leyva Ramirez de Arellano möchte darunter gemeint sein, steht schon äusserlich, noch mehr aber aus inneren Gründen auf sehr schwachen Füssen. Dagegen mag darauf hingewiesen werden, dass in Bernardo de Balbuena's „*Compendio apologético en alabanza de la poesía*“ (nach dem Gedicht „*La grandeza mejicana*“), geschrieben 1602, als berühmter Dichter in der westlichen Welt, ein Carlos de Arellano, Marschall von Borobia, aufgeführt wird. Möglicherweise kam dieser Dichter, oder wenigstens seine Comödie, später nach Spanien, und wenn deren Druck auch erst 1669 erfolgte, so mag sie ja schon lange vorher verfasst sein. Sei dem, wie ihm wolle, dieser „Carlos de Arellano“ hat offenbar die besten

Intriguenstücke Calderon's und Rojas' vor Augen gehabt und ein Werk geschaffen, welches diesen Mustern durchaus ebenbürtig an die Seite gesetzt werden kann. Die Handlung ist originell und geistreich geschürzt, die echt komischen Situationen folgen Schlag auf Schlag, die Diction ist gut, und trotz des labyrinthischen Durcheinanderspiels sind einzelne Charaktere, besonders derjenige Don Fernando's, gut herausgebracht.

Der Inhalt des Stücks ist in Kürze folgender. Don Fernando, ein heirathsscheuer Leichtfuss, verlacht jede ernstliche Liebe und spricht seine Ansichten über diesen Punkt auf die ergötzlichste Weise aus, als ihn einer seiner Bekannten, Don Pedro, bittet, bei seinem Busenfreunde Don Diego um dessen Schwester Leonor für ihn anzuhalten. Fernando lässt sich nach einigem Spötteln hierzu bereit finden und begibt sich in das Haus Don Diego's. Hier trifft er in dessen Abwesenheit Leonor allein. Obgleich er sie zum ersten male sieht und trotz seiner Vermittlerrolle, kann er seine gewohnheitsmässigen Eroberungsversuche nicht unterlassen, fängt sich aber in seiner eigenen Schlinge, denn die männerscheue Leonor tritt ihm mit so pikanter Sprödigkeit entgegen, dass er alles daran setzt, ihre Liebe zu gewinnen. Auch Leonor bleibt dem excentrischen, von den meisten andern so verschiedenen Manne gegenüber nicht gleichgültig und stachelt ihn derart mit einigen Gunstbezeigungen an Don Pedro, dass er schon halb entschlossen ist, selbst um sie anzuhalten. Infolge dessen hält er nicht allein Don Pedro mit falschen Ausflüchten hin, sondern verleumdet auch denselben bei Don Diego. Don Pedro, welcher bemerkt, dass die Sache durch den Vermittler nicht vorwärts kommt, nimmt dieselbe auf gewaltsame Art selbst in die Hand. Er besticht die Zofe Leonor's, ihn in dem Gemache ihrer Herrin zu verbergen, und schreibt Don Diego anonym, ein Caballero, dessen Vermählung mit Leonor durchaus passend erscheine, habe bei ihr Eingang erlangt; Don Diego möge das Paar überraschen und dessen sofortige Verlobung erzwingen. Beinahe gelingt die List, denn Don Diego findet wirklich Don Pedro im Zimmer Leonor's, aber Don Fernando, welchen Leonor selbst im Nebengemache versteckt hat, tritt im entscheidenden Augenblicke hervor, löscht die Lichter aus und geht ab. Don Pedro will nun angesichts des schweren Verdachts, welcher durch diesen Umstand auf Leonor fällt, seine

Verlobung aufschieben, und auch Don Diego findet dies später rathsam, da er Leonor, welche sich in ihrem Schuldbewusstsein zu ihrer Freundin Beatriz, Schwester Don Fernando's, geflüchtet hat, im Hause vermisst. Für Fernando ist die Anwesenheit Don Pedro's im Gemache Leonor's ebenfalls höchst verdächtig, aber Don Pedro, welcher ihn in der verflossenen Nacht nicht erkannt hat, zieht ihn selbst aus dieser Ungewissheit, indem er ihm den Fall im Vertrauen vorlegt und ihn um seine Meinung darüber befragt. Nach einigen lärmenden Zwischenfällen verlobt sich nun Fernando mit Leonor und Don Diego mit Beatriz, welcher er schon lange den Hof gemacht hat. Don Pedro wird mit der Hand einer Verwandten Don Fernando's und 40000 Escudos Mitgift getröstet. — Dies ist natürlich nur das Gerippe der Handlung, welches mit dem blühendsten Fleische geistreicher Episoden bekleidet ist, bei denen — wie der Titel sagt — die Damenschleier eine Hauptrolle spielen.

Pedro Rosete Niño.

Ueber die Lebensumstände dieses Dichters ist nichts bekannt, als dass er 1641 von einigen Schurken angefallen und verwundet wurde, da sich dieselben durch seine Comödie „Madrid por de dentro", in welcher das Treiben des madrider Gesindels dargestellt war, beleidigt gefühlt hatten.

Von seinen selbständig verfassten Comödien erwähnen wir folgende:

„Errar principios de amor." Dies ist ein Lustspiel mit origineller Handlung und lebhafter Sprache, welches zu dem besseren Mittelgut der Periode gerechnet werden kann. Der schon durch den Titel ausgedrückte Grundgedanke desselben ist die Beobachtung, dass ein gleich bei Beginn eines Liebesverhältnisses begangener Fehler gewöhnlich verhängnissvoll für dessen weiteren Verlauf wird.

Auch „Mira el fin" beruht auf einem Erfahrungssatze. Die durch den Titel ausgedrückte, von einem verstorbenen Vater in seinem Testamente eingeschärfte Lebensregel: „Bedenke den Ausgang", wird in diesem Stücke in ihren wohlthätigen Wirkungen interessant und in reiner Sprache illustrirt.

Schwächer sind die Comödien „Ello es hecho“ und „Pelear hasta morir“. In der ersten haben wir die gewöhnlichen Verwickelungen der Capa y espada-Stücke der zweiten Periode, verbunden mit dem undelicaten Zerhauen des Gordischen Knotens durch eine anticipirte Hochzeit, wie sie viele Dramen der ersten Periode aufweisen. Das zweite behandelt den im altspanischen Schauspiel so gründlich abgedroschenen Stoff der Bestürmung einer edlen Dame durch einen König und dessen schliessliche Selbstüberwindung, in einer nichts weniger als neuen Form.

In „Los bandos de Vizcaya“ bearbeitet der Dichter ein ebenfalls oft gebrauchtes Material, die erbliche Feindschaft zweier Adelsfamilien, welche durch die hingebende Liebe zweier jungen Leute aus den gegensätzlichen Stämmen — natürlich erst nach einer Reihe aufregender Scenen — geschlichtet wird. Die Handlung ist ungemein verwickelt, aber künstlich aufgebaut und durch öftere Recapitulationen verständlich gemacht; sie hinterlässt den Eindruck eines höchst sinnreichen Uhrwerks, bei welchem jedoch die Poesie schlecht wegkommt.

„La conquista de Cuenca“, die Geschichte der Eroberung Cuencas durch die verbündeten Könige von Castilien und Aragon, ist eine schwache Production, welche ausserdem an Cultismo leidet.

„Solo en Dios la confianza“ ist eine Verquickung des „Condenado por desconfiado“ von Tellez mit „La buena guarda“ von Lope de Vega. Ausserdem hat der Dichter aus Calderon's „El mágico prodigioso“ die Anrufung des Dämons durch den Hauptheldeu Filipo, sowie den Umstand entlehnt, dass am Schlusse der Dämon selbst dem versammelten Volke die Fügungen Gottes erklären muss. Filipo's Ausruf im ersten Act: „Ha, mágico prodigioso!“ stellt die Entlehnungen auch äusserlich unzweifelhaft fest. Die Verquickung der genannten Materialien durch Rosete ist keineswegs eine geschickte zu nennen, und die Neueinführung einer allegorischen Figur, des „Verbrechens“ (delito) kann ebensowenig als Verbesserung betrachtet werden. Das Ganze erscheint als Flickwerk.

Rosete erhebt sich immerhin etwas über die Dutzenddichter der Periode, aber seine Leistungen sind sehr verschieden an Werth. Manchmal erscheint er selbständig in

seinen Erfindungen, manchmal flickt er Anempfundenes und Entlehntes zusammen. Dieselbe Ungleichheit zeigt er in der Diction, und sein Platz kann ihm deshalb erst in der dritten Rangordnung seiner zeitgenössischen Collegen angewiesen werden. Dass er als Mitarbeiter bei der Fabrikation gemeinsamer Dramen eine ziemlich bedeutende Rolle spielte, sei der Vollständigkeit halber auch noch erwähnt.

Miguel de Barrios,

später Daniel Leví de Barrios genannt, war in Mantilla geboren, wahrscheinlich zwischen 1620 und 1630. Sein Vater war ein getaufter portugiesischer Jude; er selbst bekannte in seiner Jugend die christliche Religion, betrat die militärische Laufbahn und wurde zum Hauptmann befördert. Später kehrte er zum Judenthum zurück und schlug seinen Wohnsitz in Amsterdam auf. Alle diese Lebensumstände gleichen denjenigen des Antonio Enriquez Gomez aufs Haar: ein merkwürdiger Zufall! Das Todesjahr Don Miguel's ist unbekannt, doch scheint er 1699 noch gelebt zu haben.

Die in seinem Buche „*Flor de Apolo*" abgedruckten Comödien sind folgende:

„El canto junto al encanto." Dieses Intriguenstück wimmelt von aufregenden Scenen. Duelle, Eifersuchtsausbrüche, absichtliche und unabsichtliche Verwechselungen in der Dunkelheit folgen sich in bunter Reihe ohne Vermittelung als die des Zufalls, und die krause Sprache entspricht dem krausen Inhalt.

Das gleiche Urtheil muss über die Stücke „Pedir favor al contrario" und „El Español de Oran" gefällt werden. Das letztgenannte Drama ist verhältnissmässig das beste, und dessen Inhalt soll deshalb hier kurz erwähnt werden, um dem Leser einen Begriff von der Manier des Dichters zu geben. Don Lauro, der spanische Befehlshaber in Oran, steht auf dem Punkte, seine Vermählung mit Doña Sol zu begehen. Sein Sklave Muley liebt ebenfalls Doña Sol, zieht den Degen gegen seinen Herrn, soll deshalb gehängt werden, offenbart aber vorher, dass er ein Bruder des Königs von Algier sei.

Don Lauro begnadigt ihn und schenkt ihm die Freiheit, was der hinterlistige Maure dadurch vergilt, dass er Doña Sol raubt und nach Algier bringt. Der betrogene Bräutigam folgt ihm, findet Gelegenheit, den König vor einem Angriffe maskirter Verschwörer unter Anführung Muley's zu retten und wird des dankbaren Herrschers Günstling. Der Mordanschlag Muley's war deshalb erfolgt, weil der König ebenfalls sein Auge auf Sol geworfen hat. Die neue Gunst Lauro's hat nun zur Folge, dass ihn der König, welcher sein Verhältniss zu Sol nicht kennt, zum Vermittler bei derselben bestimmt. Die Sache complicirt sich dadurch noch weiter, dass Luna, des Königs Geliebte, eine leidenschaftliche Neigung zu dem Spanier fasst. Die Eifersucht zwischen Lauro und Sol, dem König und Luna und der Vier durcheinander, sowie zwei nochmalige Anschläge Muley's auf des Königs Leben, welche von Lauro vereitelt werden, führen die bunte Intrigue weiter, bis der König, aus Dankbarkeit für Lauro, diesem auf sein Geständniss der Wahrheit hin, Sol's Hand und Beider Freiheit schenkt.

Barrios zeigt — gleich seinem Glaubensgenossen Enriquez Gomez — in hohem Grade das charakteristische Merkmal der semitischen Rasse: die Sucht, sich durch äusserlichen Pomp und hochtönende Phrasen auszuzeichnen. In der Erfindung wird dies durch beständige Aufregung und bis zur Confusion wirres Durcheinander, in der Sprache durch rhetorische Floskeln und Cultismo angestrebt. Das Resultat ist, dass der Leser wahrhaft aufathmet, wenn er die Dramen des Barrios aus der Hand legt.

Juan Bautista Diamante.

Dieser fruchtbare Dramatiker war in Castilien, von spanischem Vater und portugiesischer Mutter, wahrscheinlich zwischen 1630 und 1640 geboren. Barbosa Machado berichtet, er habe alle Eigenschaften eines echten Caballeros besessen und sich nicht allein in den schönen Wissenschaften, sondern auch in den Waffen ausgezeichnet. Im Jahre 1660 finden wir ihn schon als Ritter des Johanniterordens, als

welcher er das Priorat und die Pfründe von Moron genoss. Sein Todesjahr ist unbekannt; man weiss nur, dass er 1684 noch lebte. Ausser sechs in Gemeinschaft mit andern Dichtern verfassten Comödien, besitzen wir von ihm zwischen 30 und 40 selbständige Stücke, von denen wir hier eine Anzahl zu besprechen haben. Das bekannteste ist:

„El honrador de su padre", in welchem Diamante theils den Spuren Don Guillem de Castro's, theils denjenigen Corneille's gefolgt ist. Beide Vorbilder hat er nicht erreicht, aber Corneille ist er näher gekommen, als Don Guillem. Keine Spur der Energie in Handlung und Sprache, der poetischen Versetzung in die rauhe alte Heldenzeit, welche das Drama des genialen Valencianers auszeichnen, findet sich bei Diamante. Die Armseligkeit seiner Epigonen-Gesinnung lässt sich durch einen Vers der im übrigen wirkungsvollen letzten Scene des „Honrador de su padre" genügend kennzeichnen. Jimena, welche Rodrigo in Gefahr der Hinrichtung glaubt, sucht ihn im Kerker auf; ein Secretär erscheint, verliest ein fingirtes Todesurtheil und will Rodrigo abführen lassen; Jimena reisst einem der Schergen das Schwert aus der Scheide und widersetzt sich dieser Absicht mit Gewalt; der König und Don Diego Lainez erscheinen, sehen, dass ihr Plan, Jimena's verborgene Liebe zum offenen Ausbruch zu treiben, geglückt ist, und Don Diego spricht beiseite:

No puedo tener la risa. (Ich kann das Lachen nicht halten.)

Das ist geradezu erbärmlich. Die gewaltige Macht der Leidenschaft, welche eine edle Jungfrau angesichts einer vermeinten Todesgefahr des Geliebten dazu bringt, alle Schranken der Convenienz und weiblicher Zurückhaltung zu durchbrechen, würde von jedem echten Dichter als ein erhabenes Motiv aufgefasst worden sein. Von wahrhafter Erhabenheit hatte aber Diamante keinen Begriff, und wenn sich dies auch in den übrigen Theilen des Stücks nicht so extrem äussert, so ist doch der ganze Ton desselben mehr derjenige eines Familien- als eines Heldendramas.

In „El cerco de Zamora por el Cid" hat der Dichter den zweiten Theil von Don Guillem's „Las mocedades del Cid" vor Augen gehabt, ihn aber in freierer Weise behandelt, als in „El honrador de su padre" den ersten.

Wie sein Vorbild, hat er am Schlusse unnöthigerweise die Eidesleistung eingeschoben, welche der Cid dem neuen König Alfonso behufs Reinigung von dem Verdachte der Mitschuld am Tode König Sancho's auferlegt. Dem Stücke des Matos „No está en matar el vencer" scheint er die Episode entlehnt zu haben, dass Don Diego Ordoñez die Tochter des Arias Gonzalo liebt, woraus ein ähnliches Verhältniss entsteht, wie dasjenige des Cid zu Jimena. Neu erfunden hat Diamante den Umstand, dass Pedro Arias, der vierte Sohn Arias Gonzalo's, dessen letzter Schwerthieb das Streitross Don Diego's über den Wall getrieben, von seinen Wunden genest, eine heftige Zuneigung zu seinem tapfern Gegner fasst und diesem schliesslich die Hand der Schwester verschafft. Die Sprache des Stücks ist im ganzen würdig, aber aller echten Poesie bar.

Das gleiche Urtheil muss über „El restaurador de Asturias" gefällt werden. Hier wird uns im ersten Acte durch eine lange Erzählung des Königs Pelayo die Geschichte der spanischen Gothen von der Schlacht von Jerez an bis zur Schlacht von Covadonga geschildert; der zweite Act bringt uns diese Schlacht selbst, der dritte schliesst mit der Wiedereroberung von Leon. Als Episoden figuriren die Abenteuer zweier Liebespaare, eines christlichen und eines maurischen, welches letztere am Schlusse selbstverständlich zum Christenthume übertritt.

„La Judía de Toledo" (La desgraciada Raquel). Dieses in allen Drucken unserm Dichter zugeschriebene Trauerspiel ist von der neuern Kritik unbedenklich auf Grund einer Notiz Ticknor's in dessen Literaturgeschichte (II, 316[a]) dem Mira de Amescua zugewiesen worden. Ticknor besass, seiner Angabe nach, das Autograph dieses Dramas unter dem Titel „La desgraciada Raquel", mit Darstellungserlaubniss vom 10. April 1635, aber es möge uns ein leiser Zweifel erlaubt sein, ob er dieses Manuscript genau Scene für Scene mit dem unter Diamante's Namen gangbaren Druck verglichen hat, denn bei der Lektüre des letztern drängt sich entschieden der Gedanke auf, es müsse der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehören. Vielleicht hat Diamante das Drama von Mira de Amescua überarbeitet. Wie dem auch sei, mit dem wunderbar poetischen Schauspiel Lope de Vega's

„Las paces de los Reyes y Judía de Toledo" hält das in Rede stehende Stück keinen Vergleich aus, wenn auch schöne Stellen nicht fehlen. Neben der Liebe Raquel's zu König Alfonso tritt hier besonders auch der Ehrgeiz der schönen Jüdin hervor, ein Motiv, welches Lope ganz beiseite gelassen hat. Dieser Ehrgeiz schwächt unsere Theilnahme für die Heldin, da er sich nur in dramatisch ungeschickter, kleinlicher Weise äussert, während der Ausdruck ihrer Liebe zu Alfonso — in unvortheilhaftem Gegensatz zu der Schilderung bei Lope — ein gekünstelter und frostiger ist.

Noch nüchterner ist „La Reina María Estuarda". Diese sogenannte Tragödie zeigt ein wahrhaft klägliches Verkennen des grossen Stoffs. Die Anführung eines Umstandes genüge zur Erhärtung dieser Behauptung. Königin Elisabeth will Maria Stuart heimlich tödten lassen; dies misglückt, und da gleichzeitig ein Fluchtversuch der Unglücklichen vereitelt wird, muss diese — ohne Process und Urtheilsspruch — direct das Schafott besteigen, welches die Phantasie des Dichters mit einem Schlage auf die Bühne gezaubert hat, ohne dass vorher überhaupt die Rede von einer öffentlichen Hinrichtung gewesen wäre. Im übrigen ist der Ton des Ganzen mehr derjenige einer langweiligen „Comedia de cuerpo", als der einer historischen Tragödie.

Erfolgreicher war Diamante in den Raufbold- (Guapo-) Stücken, von welchen er eine ganze Reihe verfasst hat. Offenbar fühlte er sich diesen Stoffen gewachsen, da dieselben mehr nüchterne Effectberechnung, als wahre Poesie verlangen. Hierzu gehört:

„El valor no tiene edad y Sanson de Estremadura", sein bestes Stück dieser Art, welches die Abenteuer des berühmten Recken Diego García de Paredes und seines ihm ebenbürtigen Sohnes behandelt. Es ist lebhaft und interessant, aber ein Drama, welches einfach die körperliche Stärke an sich (d. h. ohne Rücksicht auf deren Gebrauch durch eine grosse Seele) zum Vorwurf wählt, kann selbstverständlich keiner höhern Kunstgattung zugezählt werden. Die Hauptwürze dieser Stücke, eine ausführliche Erzählung seiner oft moralisch zweifelhaften Hercules-Thaten seitens des Hauptheldens selbst, nimmt hier einen ganz ungebührlich grossen Raum ein.

Ebenso sehr auf die staunende Bewunderung der Mosqueteros berechnet, aber bedeutend geringer an Kunstwerth sind folgende Dramen:

„El Hércules de Ocaña." Zu diesem Stück hat Diamante die gleichnamige Comödie des Luis Velez de Guevara benutzt, aber aus einem verhältnissmässig vernünftigen ein geradezu unsinniges Schauspiel gemacht. — „El mancebo del camino" ist die Geschichte eines Maulthiertreibers, welcher durch seine ungewöhnliche Kraft und Kühnheit zum Hauptmann aufsteigt, während in „El defensor del Peñon" ein Raufbold und Prahlhans erster Sorte, der natürliche Sohn des bekannten Don Lope de Figueroa, die Hauptrolle bei der Vertheidigung einer Festung gegen die Mauren spielt.

Aehnlicher Art sind auch „El vaquero de Granada", die dramatisirte Geschichte eines Banditen, welcher als Büsser stirbt, und „Juan Sanchez de Talavera", ein Drama, welches einige sehr wirkungsvolle Scenen enthält. Wir heben folgende hervor. Juan Sanchez, ein junger Raufbold, hat um seine Geliebte Laura bei deren Bruder angehalten, ist von diesem abgewiesen worden und hat ihn deshalb später getödtet. In diesem kritischen Augenblicke wird Juan's Vater zum Stadtrichter ernannt und nimmt es mit seiner Amtspflicht so genau, dass er dem flüchtenden Sohne nachsetzt, um ihn zu verhaften. Ein reissender Fluss scheint der Verfolgung ein Ziel zu setzen, denn Juan hat denselben durch kühnes Schwimmen zwischen sich und seinen Vater gebracht. Letzterer aber stürzt sich ebenfalls in die Fluten. Bald darauf ertönen seine Hülferufe, da er dem Ertrinken nahe kommt. Der Flüchtling besinnt sich nicht lange, sein Kindesgefühl siegt über den Trieb der Selbsterhaltung, er rettet seinen Vater und damit seinen Richter, welcher ihn zum Tode verurtheilen muss. Der Dichter findet zwar Mittel und Wege, das Drama glücklich enden zu lassen, aber der wirkliche, tragische Conflict zwischen Amtspflicht und Vaterliebe in der Brust des alten Sanchez hat uns vorher tief erschüttert. Freilich muss dabei bemerkt werden, dass die Ausführung bei weitem nicht der Intention entspricht, und dass diese letztere wohl irgendeinem vorausgegangenen Stücke entlehnt sein mag.

Eine Arbeit auf Effect anderer Art ist „Más encanto

ES LA HERMOSURA", eine widersinnige Zaubercomödie, welche weder durch gute Disposition, noch durch farbenprächtige Sprache künstlerisch gerechtfertigt wird.

„EL REMEDIO EN EL PELIGRO", „PASION VENCIDA DE AFECTO", „SERVIR PARA MERECER" sind Stücke von ebenso armseliger Erfindung, als nüchterner Sprache.

In „INDUSTRIAS DE AMOR LOGRADAS, JUANILLA LA DE JEREZ" versucht Diamante in die Fussstapfen Tirso's zu treten, indem er die Heldin, Doña Isabel de la Cerda, ihrem Liebhaber Don Juan de Castro nach Madrid folgen und ihn dessen Hand durch Spielen von vier Rollen: ihrer eigenen, derjenigen einer Doña María de Estrada, einer Zofe der Braut Don Juan's und eines Pagen des letztern, erringen lässt. Hier hat der nüchterne Verstandesdichter den phantasiereichen Tirso sogar noch überbieten wollen, dessen vielseitigste Heldinnen nur drei Rollen spielen. Der Vergleich des Diamante'schen Stücks mit Tirso's „DON GIL DE LAS CALZAS VERDES", „LA VILLANA DE VALLECAS" u. s. w. ist interessant: wo Tirso's Muse wie ein Schmetterling gaukelt, tanzt diejenige Diamante's gleich einem abgerichteten Bären.

„IR POR EL RIESGO Á LA DICHA" ist ein schwaches Stück, dessen Katastrophe Montalvan's „NO HAY VIDA COMO LA HONRA" entlehnt scheint, während „CUÁNTO MIENTEN LOS INDICIOS Y GANAPAN DE DESDICHAS" offenbar Calderon's „UN CASTIGO EN TRES VENGANZAS" nachgebildet ist. Das Vorbild — an sich eines der schwächsten Dramen Calderon's — ist von Diamante technisch etwas vereinfacht, im übrigen aber auf des Neubearbeiters nüchternen Ton herabgestimmt worden.

„CUMPLIRLE Á DIOS LA PALABRA" ist die Geschichte der Tochter Jephta's, welche von ihrem Vater eigenhändig geopfert wird, da er Jehova gelobt hatte, das Erste darzubringen, was er bei seiner Rückkehr in die Heimat erblicke. Am Schlusse sieht der Zuschauer das blutige Haupt des unglücklichen Mädchens auf einem Tische und hört aus seinem Munde, dass das Opfer Jehova angenehm gewesen sei.

„EL SOL DE LA SIERRA" behandelt die Wiederauffindung eines Muttergottesbildes (La vírgen de los Enebros) in dem hohlen Stamme eines Wachholderbaums, „SANTA MARÍA DEL

Monte" einen ähnlichen Vorwurf, verknüpft mit der Eroberung von Consuegra.

„La cruz de Caravaca" schildert die Bekehrung eines Maurenkönigs von Murcia, welcher aus Neugierde eine Messe hört, aber von der Wahrheit des christlichen Glaubens überzeugt wird, als das zur Celebrirung fehlende Kreuz von Engeln herbeigebracht wird.

„Santa Juliana", „La Magdalena de Roma y Bella Catalina" und „Santo Tomás de Villanueva" sind eigentliche Heiligencomödien. Auch in diesen verleugnet Diamante seine prosaische Natur nicht, hält sich aber gerade hierdurch von manchem Unsinn fern, welcher die ähnlichen Werke phantasiereicherer Dichter verunziert.

Wie Moreto und Matos, zehrte auch Diamante von den Stoffen seiner Vorgänger, welche er indessen im allgemeinen weit freier benutzte. Leider war er aber ein reiner Verstandesmensch, und das dichterische Feuer ging ihm vollständig ab, so dass keine seiner Entlehnungen das Original erreicht, geschweige denn übertrifft. Die Flamme auf dem Altar Apollo's wurde ihm zur Oellampe seines Studirzimmers; wollte er sie zu besonderer Lichtstärke anfachen, so gab sie nur den Rauch des Cultismus von sich. Diamante's Fabeln sind meist langweilig, oft geradezu dürftig und bleiern. Seine Diction ist dementsprechend nüchtern, und hier und da durch cultistische Schönpflästerchen entstellt. Wie Montalvan, liebte er lange Paradè-Reden, aber was bei jenem zur Erhöhung der dramatischen Stimmung beiträgt, bewirkt bei Diamante nur Erhöhung der Langeweile. — Dass er — wie „El honrador de su padre" im allgemeinen und einzelne Ausdrücke im besondern (z. B. „*¡Piedad, destino!*") beweisen — auch bei den Franzosen geborgt hat, kann ihm gewiss nicht als Vorzug angerechnet werden. Es ist im Gegentheil ein Beweis dafür, dass mit seinen Dramen ein weiterer grosser Schritt zum Untergange des spanischen Nationaltheaters geschehen war. Die grosse Bewunderung, welche ihm von seinen Zeitgenossen gezollt wurde, mag als Bestätigung der Wahrnehmung dienen, dass der Verfall einer Kunst organisch mit der Verderbniss des Geschmacks der Kunstgeniessenden zusammenhängt.

Francisco de Villegas

war, wie schon bei Besprechung des Juan Bautista de Villegas im ersten Bande bemerkt, ein jüngerer Bruder dieses Dramatikers und Sohn des berühmten Schauspieldirectors Antonio de Villegas. Ueber seine weitern Lebensumstände wissen wir nichts, auch ist die Anzahl der uns erhaltenen, theilweise selbständig, theilweise in Gemeinschaft mit andern Dichtern von ihm verfassten Comödien eine geringe. Dieselben zeichnen sich jedoch durch eine gewisse künstlerische Feinfühligkeit aus und verdienen deshalb eine Besprechung an dieser Stelle.

„El rey Don Sebastian" ist dem gleichnamigen Stücke des Luis Velez de Guevara, „El más piadoso Troyano" Guillem de Castro's „Dido y Eneas" und „Lo que puede la crianza" des gleichen Dichters „La fuerza de la costumbre" entlehnt. Die drei Nachbildungen gleichen sich darin, dass sie manchmal genau dem Scenengang des Musters folgen und demselben sogar hier und da längere Stellen wörtlich entlehnen, dass der Dichter aber im allgemeinen mit künstlerischem Takte das überflüssige Beiwerk und die Roheiten der Originale ausgeschieden, sowie die Führung der Handlung organischer gestaltet hat. Freilich ist dabei manche schillernde Blume unter der Schere des neuen Gärtners gefallen, freilich vermögen dessen neu und regelrecht geordnete Beete nicht die romantische Unordnung des früher farbenprächtigen Naturgartens zu ersetzen. Aber immerhin liegt ein wirkliches Verdienst in jeder künstlerischen Neugestaltung.

Wahrscheinlich sind auch „Dios hace justicia á todos" (die weniger gelungene, sagenhafte Geschichte eines Königs Casimir von Polen, welcher einen durch Vermittelung des Johannes Hunyades mit dem Sultan Murad geschlossenen Frieden frevelhaft bricht und dafür von Gott mit dem Tod auf dem Schlachtfelde bestraft wird) und „La culpa más provechosa" Nachbildungen älterer Stücke. Was das erste anbetrifft, so mag erwähnt werden, dass in dem Katalog von Medel eine Comödie gleichen Titels von Lope de Vega aufgeführt wird, welche dessen Vorbild sein mag. Auf das zweite „La culpa más provechosa" müssen wir etwas näher eingehen.

Pontius Pilatus wird in allen seinen Handlungen vom Glück dermaassen verfolgt, dass er den Neid der Götter fürchtet und alles versucht, irgendein Unglück auf sich herabzubeschwören. Dieser Absicht gemäss, betreibt er in unmittelbarer Nähe Roms das Räuberhandwerk und zwar unter dem Einflusse seines Glücksterns mit solchem Erfolge, dass er den höchsten Zorn des Kaisers Tiberius erregt. Nachdem er Mario, einem gegen den Kaiser conspirirenden Edelmanne, einen Brief abgenommen, dessen Inhalt er weder kennt noch untersucht, begibt er sich nach Rom, um sich Tiberius zu Füssen zu werfen, und denkt sicher, auf diese Art das ersehnte Unglück über sich hereinbrechen zu sehen. Es kommt aber anders. Der Kaiser hat gerade für den zurückgekehrten Mario das Ernennungsdecret zum Präsidenten von Judäa unterschrieben, aber der Glücksstern des Pilatus hat ihm die Hand geführt: statt Mario's Namen hat er denjenigen des Pilatus ausgefüllt. Da zufällig die Rede auf den Brief kommt, welchen Pilatus Mario abgenommen hat, verlangt der Kaiser, denselben zu sehen. Dessen hochverrätherischer Inhalt bewirkt, dass Mario zum Tode verurtheilt wird, während das Ernennungsdecret des Pilatus zum Präsidenten von Judäa bestehen bleibt. — Veronica, eine vornehme Römerin, hat von einem jüdischen Pilger das Bildniss Christi erhalten, mit der Verkündigung, das Original, ein Jude, sei ihr zum Gemahl bestimmt. Mächtig ergriffen von den edlen Gesichtszügen des Heilandes, macht sie sich auf den Weg nach dessen Aufenthaltsort Jerusalem und kommt — nachdem sie in die Hände des damaligen Räubers Pilatus gefallen, von demselben aber ungeschädigt entlassen worden war — in der jüdischen Hauptstadt an, gerade als Christus zum Calvarienberge geführt wird. Pilatus, dessen Gemahlin Julia durch einen Engel von der Unschuld des Erlösers benachrichtigt worden ist, hat dessen Urtheil nur mit grossem Widerstreben unterzeichnet; er hat seine Hände darüber gewaschen, während das hebräische Volk mit ungestümen Rufen das Blut des Gerechten auf sich genommen hat. Diese Nachgiebigkeit, diese passive Sünde, führt ihn endlich dem ersehnten Unglück entgegen, welches er durch active Schuld nicht auf sich ziehen konnte. Kaiser Tiberius, von einer nagenden Krankheit gequält, hat alle seine Hoffnungen auf Ge-

sundung auf den wunderwirkenden Propheten Jesus gesetzt und einem seiner Vertrauten, Cesarino, befohlen, denselben nach Rom zu bringen. Cesarino kommt erst nach dem Tode Christi in Jerusalem an, ist ausser sich über das Vorgefallene und beruft Pilatus vor Tiberius' Richterstuhl nach Rom. Er kehrt alsdann zurück, erstattet dem Kaiser Bericht, und dieser beschliesst, Pilatus mit dem Tode zu bestrafen. Gleichzeitig mit Cesarino ist Veronica in Rom eingetroffen. Obgleich dieselbe mit dem in das Blut Christi getauchten Taschentuche die Krankheit des Kaisers heilt, bleibt dessen Rachegefühl gegen Pilatus bestehen. Als aber letzterer erscheint und sich Tiberius zu Füssen wirft, fühlt der Kaiser, dass ihm eine unsichtbare Macht den auf den Schuldigen gezückten Dolch zurückhält: es ist die Tunica Christi, welche Pilatus einem Centurionen abgekauft und sich damit bekleidet hat. Veronica findet dieses Geheimniss heraus, und nun befiehlt Tiberius dem Präsidenten, sich in ein Bad zu begeben. Kaum hat der jetzt Unglückliche die Tunica abgelegt, als er von den Schergen des Kaisers getödtet wird. Auf diese Art hat ihn endlich das Schicksal ereilt.

Die Schlussverse des Dramas lauten:

Y pues ya desta comedia
escribió segunda parte
mejor pluma, sus aciertos
suplan lo que en ésta falte.

Da man in der Regel nicht einen ersten Theil nach einem zweiten schreibt, so darf — abgesehen von Villegas' allgemeiner Gewohnheit, frühere Stücke zu benutzen — aus dieser Stelle wohl geschlossen werden, dass er auch hier einem ältern Vorbilde gefolgt ist. Dies wird — ausser durch die in der zweiten Periode durchaus ungewöhnliche Anwendung ungereimter Hendekasyllaben — dadurch bestätigt, dass ein noch späterer Schriftsteller, Don Juan de Espinosa y Malagon, beinahe genau denselben Stoff in einem Drama „El dichoso desdichado" behandelt hat und zwar auf solche Art, dass man glauben müsste, sein Stück sei das frühere gewesen. Da dies der Chronologie nach kaum möglich ist, so erscheint die Annahme, beide Dichter haben ein gemeinschaftliches Vorbild benutzt — und zwar der letzte Dichter in einer sich dem Original enger anschliessenden

Weise — gewiss gerechtfertigt. Darf hierbei ein Rückschluss auf den Originaldichter gezogen werden, so müssen wir die Vermuthung wagen, derselbe sei Damian Salustio del Poyo gewesen. Wer sich die Mühe nehmen will, dieses Autors „Vida y muerte de Judas“ mit „El dichoso desdichado“ in Sprache und Charakteren zu vergleichen, wird uns keiner übermässigen Kühnheit zeihen, wenn auch solche Hypothesen aus lediglich innern Gründen selbstverständlich immer etwas Misliches haben. Darf uns eine weitere Vermuthung gestattet werden, so möchten wir andeuten, dass Villegas unter dem schon bestehenden zweiten Theile seines Stücks, Cubillo's „Los desagravios de Cristo“ verstanden haben könnte. — Es bleibt uns noch übrig, mit einigen Worten zu sagen, warum man — wie wir uns oben ausdrückten — „glauben müsste, sein (Espinosa's) Stück sei das frühere gewesen“. Villegas hat die Handlung, wie sie uns die sich dem alten Original enger anschliessende Espinosa'sche Nachbildung überliefert, vereinfacht, indem er unnützes Beiwerk theilweise hinter die Scene verlegt, theilweise ganz ausgeschieden und so aus einer ziemlich losen, eine trefflich geführte Fabel herausgeschält hat. Sodann ist seine Aenderung der Katastrophe — bei Espinosa tödtet sich Pilatus selbst, als er sieht, dass er den Schergen des Tiberius nicht entrinnen kann, während Villegas ihn durch letztere ermorden lässt — offenbar eine wohlüberlegte Verbesserung. Denn hätte sich Pilatus seinem unheimlichen Glücksstern durch Selbstmord entziehen wollen, so stand ihm ja dieser Weg von Anfang an offen, während ihn bei Villegas ohne seinen Willen das Schicksal ereilt.

Francisco de Villegas war kein origineller, wohl aber ein kunstsinniger, feinfühliger Dichter, dessen Werke deshalb noch heute mit ästhetischem Genuss gelesen werden können.

Juan de Zabaleta,

ein Dichter, welcher um die gleiche Zeit blühte, war in Madrid geboren. Infolge eines Erbschaftsprocesses scheint er einige Zeit in ärmlichen Verhältnissen gelebt zu haben, aber

der für ihn günstige Ausgang dieser Streitigkeiten verschaffte ihm die Mittel zu einem behaglicheren Leben. Er war Mitglied der poetischen Akademie zu Madrid, nahm Theil an verschiedenen literarischen Festlichkeiten und unterhielt ein freundschaftliches Verhältniss mit vielen seiner Collegen, wie Calderon, Matos, Cáncer, Martinez, Villaviciosa u. A., mit welchen er auch gemeinschaftlich Comödien verfasste. Im Jahre 1664 hatte er das Unglück, zu erblinden, veröffentlichte aber noch 1667 eine Sammlung seiner Prosaschriften. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Von seinen selbständigen Comödien erwähnen wir:

„El hijo de Marco Aurelio." Dieses Drama schildert in gelungener Weise den Charakter des ausschweifenden Kaisers Commodus und schliesst mit einem Durchbruch seines bessern Naturells als Sohn des edlen Marc Aurel. Dieser Schluss, wenn auch dramatisch wirksam, wird bei dem nachdenkenden Leser durch die unwillkürliche Erwägung abgeschwächt, wie wenig nachhaltig ein solcher momentaner Impuls bei dem despotischen Wüstling gewesen sein kann, aber Zabaleta's zeitgenössische Zuhörer werden schwerlich dergleichen Bedenken gehegt haben. Die Sprache des Stücks ist ungleich, aber mit wirklich guten Gedanken in sentenziöser Form durchsetzt. — Ueber den Kaiser Commodus hat Zabaleta auch ein Prosawerk geschrieben.

„El ermitaño galan" ist wohl eine freie Bearbeitung des gleichnamigen Dramas von Mira de Amescua. Es ist im ganzen besser als sein Vorbild und erregt besonders durch lebensfrische, realistische Schilderungen des ausschweifenden Treibens in der üppigen Stadt Alexandria dramatisches Interesse. Der Contrast zwischen dieser Sünderhöhle und der nahegelegenen Wüste Thebaïs, dem Aufenthalte christlicher Büsser und Selbstkasteier, bildet einen wirkungsvollen Hintergrund, welchen die altspanischen Dichter häufig ausgenutzt haben. — Zabeleta ist in diesem Stücke der Legende vom heil. Abraham (s. Rivadeneyra's „*Flos Sanctorum*", Ausg. 1675, Bd. II, S. 128 fg.) genauer gefolgt, als sein Vorgänger Mira de Amescua,

„Osar morir da la vida" behandelt die Geschichte eines Räubers, welcher erst Eremit wird, dann aber — da ihm auf diesem Wege der Eintritt in den Himmel zu lange hinausgeschoben scheint — sich dem Gouverneur von Alexandria unter Geständniss aller seiner Verbrechen zur Hinrich-

tung überliefert. Im Augenblicke seines Todes öffnet sich wirklich der Himmel, um ihn mit dem üblichen Glorienapparat aufzunehmen, und das Volk ruft ihn zum Heiligen aus.

„No amar la mayor fineza" ist ein langes, schwerfälliges Stück, obgleich dessen Grundidee — ein Prinz von Albanien ist so hyperdelicater Natur, dass er aus lauter Hochachtung für seine Geliebte nicht wagt, um deren Hand anzuhalten, bis ihm dies auf die unweiblichste Weise nahegelegt wird — wohl geeignet gewesen wäre, den Drehpunkt einer belustigenden Comödie zu bilden.

Ebenso schwerfällig ist „El hechizo imaginado". Die Handlung ist überreich und unwahrscheinlich, aber auch hier fehlen bessere Ideen nicht. So verliebt sich die Prinzessin Florismunda in Jiradolfo, einen verkleideten Prinzen, derart, dass sie, um sich von dieser anscheinend unwürdigen Leidenschaft zu befreien, keinen andern Ausweg findet, als dessen Tod zu befehlen. Jiradolfo, dessen ebenfalls verkleidete Schwester Celinaura ihm das Leben rettet, fingirt sich sterbend und erscheint bald darauf in der Rolle eines andern Prinzen als Freier Florismunda's. Die Aehnlichkeit mit dem vermeinten Todten entflammt das Herz der Prinzessin abermals derart, dass sie aus Wuth über ihre Schwäche — da sie den Tod eines offenkundigen Prinzen nicht decretiren kann — sich selbst den Tod geben will. Celinaura bringt sie davon ab, indem sie ihr vorspiegelt, sie habe ihr einen Liebestrank eingegeben. Damit wird der gekränkte Stolz Florismunda's beruhigt. — Man sieht, wie weit die spätern Dichter neue Situationen herholen mussten.

Zabaleta ist in seinen Compositionen origineller als die letztbesprochenen Dichter. Er wusste recht gut, auf welche Weise dramatischer Effect zu erzielen sei, aber die Ausführung seiner Ideen ist meistentheils unbeholfen, seine Diction ungleich. Er kann deshalb nur zu den Dramatikern dritten Ranges gezählt werden.

Fernando de Zárate y Castronovo.

Das Leben dieses Dichters ist für uns in ein solches Dunkel gehüllt, dass ein scharfsinniger spanischer Schrift-

steller (Don Adolfo de Castro), gestützt auf die irrthümliche Notiz eines Index der Inquisition, sich zur Behauptung versteigen konnte, ein „Don Fernando de Zárate" habe gar nicht existirt und dieser Name sei ein Pseudonym für Antonio Enriquez Gomez. Da jedoch — abgesehen von der innern Verschiedenheit der Dramen Zárate's und Enriquez Gomez' — zwei Autographen unsers Dichters von 1660 existiren und das eine, die Widmung der Comödie „La montañesa de Burgos" sogar aus Sevilla vom 26. Juli datirt, während Enriquez Gomez bei einem Auto de Fé in der gleichen Stadt Sevilla, am 14. April des gleichen Jahres von der Inquisition in effigie verbrannt wurde, so ist diese vermeinte Identität eine reine Unmöglichkeit.

Zárate war ein fruchtbarer Dichter; von seinen Comödien sind etwa dreissig auf uns gekommen.

„La vida y muerte del Cid y Noble Martin Pelaez" behandelt die Geschichte des Cid unter der Regierung Alfonso's VI. Als Episode dient die bekannte Begebenheit mit dem Neffen des gewaltigen Helden, Martin Pelaez, welcher aus einem Feigling ein tapferer Recke wird. Das Stück zeigt offenbar zwei Hände, weshalb sich annehmen lässt, Zárate habe längere Stellen eines frühern Dramas ganz oder beinahe wörtlich eingeschaltet. Tellez hat eine Comödie ähnlichen Inhalts: „El cobarde más valiente" geschrieben, welche dem Verfasser nicht zu Gesicht gekommen ist und möglicherweise das Vorbild der Zárate'schen sein könnte. Mehr aber noch deutet der Stil der Einschaltungen auf Don Diego Jimenez de Enciso, von welchem allerdings nicht bekannt ist, ob er den Stoff überhaupt behandelt hat. Wir würden zu weit abschweifen, wenn wir dieses — der Bedeutung Enciso's nach, sehr interessante — Thema durch längere Auszüge ausführen wollten; es mag deshalb eine Gegenüberstellung zweier kurzen Stellen genügen:

Aus „Vida y muerte del Cid".	Aus Enciso's „La mayor hazaña de Carlos V.".
Cid:	**Carlos V.:**
Setenta y dos años truje	*Cuarenta años he gastado*
las armas en la campaña,	*casi siempre en la campaña,*
sin que me impidiese el sol,	*sin tener tan solo un dia*
ni fatigase la escarcha,	*que descansar en mi casa etc.*

por mi ley y por mi rey,
por mi honor y por mi patria.

Pasé al Africa dos veces,
mi valor ha visto Italia etc.

. . . . . *temblé mil veces*
sufriendo el yelo y la escarcha.

Pasé á Alemania la alta
nueve veces . . . . . .
siete he penetrado á Italia etc.

Auch „Los HERMANOS AMANTES y PIEDAD POR FUERZA“ zeigt offenbar zwei Hände, und zwar ebenso wie bei dem vorherbesprochenen Stück, nicht etwa actweise, sondern durcheinander gemengt, sodass ebenfalls wörtliche Entlehnung langer Stellen eines Vorbildes angenommen werden muss. Was den Stil dieser Entlehnungen betrifft, so weist derselbe auf Lope de Vega oder einen seiner frühesten Schüler, etwa Guillem de Castro hin. In der That stimmt auch die unerquickliche Fabel — glühende Liebe zweier Geschwister, welche durchaus nicht an ihre Verwandtschaft glauben wollen und erst am Schlusse des Dramas zu besserer Einsicht kommen — ganz mit dem Naturell Don Guillem's. Auch könnte die Stelle:

porque la nueva Infanta,
la Margarita preciosa,
que sola dicen que basta
para el adorno del Rey etc.

auf Don Guillem's Drama „La MARGARITA PRECIOSA“ hinweisen, welches dem Verfasser leider nicht zu Gesicht gekommen ist. Sollte indessen das von Zabaleta, Cáncer und Calderon gemeinsam verfasste Drama „La MARGARITA PRECIOSA“ eine Nachbildung des Castro'schen sein, so wird obige Vermuthung hinfällig, denn dessen Fabel ist durchaus verschieden von derjenigen der „HERMANOS AMANTES“.

„MUDARSE POR MEJORARSE“ — gänzlich verschieden von dem Alarcon'schen Drama gleichen Titels — behandelt den Grundgedanken des Tellez'schen „La CELOSA DE SÍ MISMA“. Ein Caballero verlässt die Geliebte um ihrer selbst willen, als er sie in anderer Kleidung und unter andern Umständen sieht, wird aber durch das geschickte Doppelspiel der Dame dazu gebracht, ihr bei der endlichen Aufklärung die Hand zu reichen. Auch dieses Stück zeigt grosse Ungleichheit des Stils.

„QUIEN HABLA MÁS, OBRA MÉNOS“ ist eine Nachbildung des Tellez'schen „PALABRAS Y PLUMAS“ und folgt diesem

Stück im ersten Acte beinahe Scene für Scene. Der Schluss des ersten ist, ebenso wie die übrigen Acte, freier gehalten, aber nicht zum Vortheil Zárate's. Bei Tellez lässt sich gewiss manches aussetzen, aber mit seiner blütenreichen, duftigen Comödie verglichen, ist Zárate's Stück ein recht prosaisches Machwerk, dessen Nüchternheit durch gezierte Sprache keineswegs behoben wird.

„Antes que todo es mi amigo" und „Quererse sin declararse" sind gewöhnliche Capa y espada-Comödien. Aus letzterm Stück ist die merkwürdige Idee hervorzuheben, dass es sich für einen Caballero der damaligen Zeit nicht schickte, als Gast im Freundeshause, der Schwester seines Wirths den Hof zu machen, selbst wenn diese Werbung auf eine Vermählung hinauslief, welche dem Bruder nur angenehm sein konnte. Dies ist doch die Heiligkeit der Gastfreundschaft auf eine Spitze getrieben, welche nur als Don Quixoterie bezeichnet werden kann. Das Extrem eines spanischen Caballeros ist eben Don Quixote. Dies hat Cervantes wohl gefühlt, und der ungeheuere Erfolg seines Meisterwerks hängt zum grossen Theil damit zusammen, denn die Verspottung der abenteuerlichen Ritterromane genügt nicht zu dessen Erklärung.

Der Grund, weshalb Zárate in den bis jetzt besprochenen Dramen nicht befriedigen kann, liegt einfach darin, dass sein Talent mehr auf Seiten der niedern Comödie, des Figuronstücks und der Posse lag. Der positive Beweis hierfür findet sich in seinem vortrefflichen Stück:

„La presumida y la hermosa", welches auf der Grenze des Lustspiels und des Schwanks liegt. — Don Diego de Mendoza y Peralta, ein etwas leichtlebiger Caballero, hat eine lange Reihe von Jahren in den Niederlanden, dann in maurischer Gefangenschaft zugebracht und seiner Familie während letzterer Periode nicht geschrieben, um sie nicht in Aufregung zu versetzen. Auf diese Art gilt er für verschollen. Zu Anfang der Comödie sehen wir ihn indessen, in Gesellschaft eines Freundes, der ihn ausgelöst hat, im Begriffe, in die Heimat zurückzukehren. Dies ist eine köstliche Einleitung, denn der Zuschauer weiss hierdurch im voraus, dass die im Hause Don Diego's sich abspielenden, weiter unten zu erwähnenden Ränke jeden Augenblick durch das Erscheinen des vermeintlich Verschollenen durchkreuzt werden können. — Don Diego's Schwe-

stern Leonor und Violante haben Beide stark ausgeprägte Eigenthümlichkeiten: erstere will als gelehrt gelten und befleissigt sich deshalb einer cultistischen Ausdrucksweise; letztere setzt einen übermässigen Stolz auf ihre Schönheit. Ein früherer Kriegskamerad Don Diego's, Don Juan, hat sich in Leonor verliebt, findet aber keine Gelegenheit, sich ihr zu nähern. Sein Lakai Chocolate, welcher einige Gesichtsähnlichkeit mit Don Diego hat, schlägt ihm vor, er wolle sich für diesen ausgeben und ihn als einen Kameraden im Hause einführen. Don Juan geht darauf ein, der Betrug wird ins Werk gesetzt und gibt zu einer Reihe der köstlichsten Auftritte Anlass. Die gelehrte Leonor, welche anfänglich Neigung zeigt, den Schleier zu nehmen, wird durch eifersüchtigen Neid auf ihre schöne Schwester dazu gebracht, Don Juan's Liebe zu erwidern, während die eingebildete Violante natürlich alle Aufmerksamkeiten Don Juan's auf sich bezieht. Der Lakai lässt es sich in seiner Rolle als Familienoberhaupt wohl sein, verspricht Don Gaspar und Don Carlos, zwei Anbetern der Schwestern, deren Hand und lässt sich als Gegenleistung von Jedem 2000 Escudos borgen. Das Geld gibt er Elena, einer Zofe seiner angeblichen Schwestern, indem er ihr gleichzeitig verspricht, sich mit ihr zu vermählen. Dies bläst das Kammerkätzchen derart auf, dass sie sich Doña Elena de Mendoza y Peralta nennt und jedermann diese Titel an den Kopf wirft. Als nun der wirkliche Don Diego eintrifft, kommt es zu den ergötzlichsten Verwickelungen, bis sich der Knoten in befriedigender Weise durch mehrere Verlobungen löst. — Das Stück sprüht von Witz und Wortspielen, ist vortrefflich geführt und erregt durchweg das lebhafteste Interesse. Hier war das Feld, auf welchem der Dichter seine Lorbeeren hätte pflücken können.

„El valiente Campuzano" ist ein unerquickliches Guapo-Stück, „Las tres coronaciones de Carlos Quinto" eine chronikartige Dramatisirung der Krönungen Karl's V. als König von Spanien, Kaiser von Deutschland und römischer Kaiser.

Ebenso zersplittert in der Handlung ist „La conquista de Méjico", eine unkünstlerische Darstellung der Eroberung Mexico's durch Ferdinand Cortés. In diesem Stücke hat der Dichter — in Nachahmung einer Scene im ersten Acte des Lope de Vega'schen „El nuevo mundo descubierto por Cri-

stóbal Colon" — die allegorischen Figuren der „Göttlichen Vorsehung", der „Religion" und der „Abgötterei" eingeführt.

In „Los dos filósofos de Grecia" werden die Philosophen Heraklitus und Demokritus in Gegensatz gebracht, aber die Behandlung des an sich dankbaren Stoffes ist ebenso unbefriedigend als diejenige des macedonischen Alexander und des Aristoteles in „El maestro de Alejandro". Mit dem classischen Alterthum hatten die altspanischen Dramatiker überhaupt wenig Glück.

Einen bedeutenden Raum im Repertoire unsers Dichters nehmen die Heiligenstücke ein.

„El Obispo de Crobia, San Estanislao" ist in angemessenem Stile gehalten. Ein tyrannischer König von Polen will sich an dem Heiligen, der seine lasterhaften Pläne durchkreuzt, dadurch rächen, dass er falsche Zeugen beschwören lässt, der Bischof habe den Kaufpreis von 10000 Dukaten für ein Grundstück nicht erlegt, welches zur Ernährung einer Anzahl Armer dienen soll. Da der Vorbesitzer Pedro Colonna in der Nacht nach dem Empfang des Geldes gestorben ist, ohne eine Quittung gegeben zu haben, so scheint die Sache des Heiligen recht aussichtslos. Dem ist aber nicht so, denn in Gegenwart des Königs lässt der Bischof den verstorbenen Verkäufer seinem Grabe entsteigen, um Zeugniss für ihn abzulegen.

Ein packendes und vom engkatholischen Standpunkte aus sogar verdienstliches Drama ist „Las misas de San Vicente Ferrer". Unparteiisch betrachtet, ist die Begebenheit, auf welche auch Fr. de la Torre y Sevil sein Drama „La confesion con el demonio" gegründet hat, eine höchst widerwärtige, soll aber hier kurz erwähnt werden, da sie kaum zweimal auf die Bühne gebracht worden wäre, wenn sie nicht für eine wahre gegolten hätte. Der Schwager des heiligen Vicente Ferrer, Don Bartolomé de Aguilar, muss sich wegen eines Ehrenmordes aus Valencia entfernen, rettet auf den Balearen einem Mauren, Muley, das Leben und sendet denselben mit einem Empfehlungsschreiben an seine Gemahlin Doña Francisca. Muley fasst eine rasende Zuneigung zu der schönen Frau, worauf der Dämon seinen Plan gründet, die Ehre des Heiligen in seiner Schwester zu beschmutzen. Er setzt sich mit Muley ins Einvernehmen und überbringt Doña Francisca einen

angeblichen Brief ihres Gatten, in welchem ihr derselbe einen nächtlichen Besuch ankündigt, sie bittend, seiner Sicherheit wegen kein Licht zu brennen. Die List gelingt, und Muley geniesst die Liebe Doña Francisca's. Als diese den Betrug bemerkt, geräth sie ausser sich, tödtet Muley und nimmt dann Gift. Sie eilt auf die Strasse, um dem ersten besten Priester vor ihrem Tode zu beichten, trifft aber auf den Dämon in Gestalt eines Geistlichen, welcher ihre Beichte entgegennimmt. Infolge dessen geht sie nicht zum Himmel, sondern zum Fegefeuer ein. Dies ist eine schändliche Idee, da sie doch moralisch schuldlos war und die unfreiwillige Sünde einem wirklichen Priester gebeichtet zu haben glaubte. Sie erscheint nun ihrem Bruder, dem heiligen Vicente und bittet ihn, sie durch Lesen der 48 Messen des heiligen Gregorius aus dem Fegefeuer zu erlösen. Da Vicente dieselben nicht kennt, werden sie ihm durch einen Engel überbracht, und deren Lesen bewirkt in der That den Eingang Doña Francisca's in die Seligkeit. Den Commentar über den Culturzustand einer Zeit, in welcher man einem Theaterpublikum eine solche Geschichte als wahr darstellen durfte, überlassen wir dem Leser.

„La defensora de la reina de Hungría" soll nach des Dichters Aussage ebenfalls auf einer wahren Thatsache beruhen. Die Königin Beatriz von Ungarn, eine glühende Verehrerin der Jungfrau Maria, wird von ihrem Schwager Federico geliebt und von diesem, da er keine Erhörung findet, bei ihrem Gemahl mit derartigem Erfolg verleumdet, dass sie zum Ausstechen der Augen und Vorwerfen an wilde Thiere verurtheilt wird. Die heilige Jungfrau aber gibt der Unschuldigen das Augenlicht zurück, lässt sie von Engeln in den Palast geleiten und veranlasst die Enttäuschung des Königs.

„Mártir y Rey de Sevilla, San Hermenegildo" behandelt das Märtyrerthum des Titelheiligen, welcher sich von den arianischen Meinungen seines Vaters losgesagt hat, in cultistischer und unpoetischer Weise.

Ebenso langweilig ist „El médico pintor, San Lúcas", ein Theil der Lebensgeschichte des Apostels Lucas mit der angeblichen Porträtirung der heiligen Jungfrau; und noch langweiliger: „La escala de la Gracia", eine Art Auto in

dreiactiger Form mit den trockensten und unfruchtbarsten theologischen Spitzfindigkeiten über die Jungfrau Maria.

Fernando de Zárate besass ein schönes Talent, welches jedoch nicht für Dramen ernsteren Stils ausreichte. Leider hat er dies entweder nicht gefühlt oder nicht fühlen wollen, weshalb die Mehrzahl der uns erhaltenen Stücke nur höchst mittelmässig genannt werden kann. Seine Fabeln sind nicht recht originell, auch wo sie sich nicht direct an vorhandene Stücke anlehnen, seine Diction ist nüchtern und öfters cultistisch. Was er in der niedern Comödie hätte leisten können, zeigt sein Meisterwerk „La presumida y la hermosa", und es ist sehr zu bedauern, dass er — wahrscheinlich aus falschem Ehrgeize — gerade dieses Feld so wenig bearbeitet hat.

Agustin de Salazar y Torres

wurde am 28. August 1642 zu Almazan geboren. Seine Aeltern, Don Juan de Salazar y Bolea und Doña Petronila de Torres y Montalbo, stammten aus vornehmen Familien. Schon im Alter von fünf Jahren nahm ihn sein Oheim Don Marcos de Torres, Bischof von Campeche (später Vicekönig von Mexico) nach Amerika mit. Auf der Universität von Mexico machte er seine Studien. Später kehrte er mit dem Herzog von Alburquerque nach Spanien zurück, vermählte sich in Madrid mit Doña Mariana Fernandez de los Cobos, begleitete dann seinen herzoglichen Gönner nach Deutschland und wurde von ihm — in dessen Eigenschaft als Vicekönig von Sicilien — zum „Capitan de armas" der Provinz Girgenti ernannt. Nach seiner abermaligen Rückkehr nach Madrid widmete er sich, wie es scheint, gänzlich den Musen, bis er im frühen Alter von 33 Jahren — am 29. November 1675 — an der Schwindsucht starb.

Seine Werke wurden von seinem Freunde Don Juan de Vera Tassis y Villaroel (dem Herausgeber Calderon's) unter dem Titel „*Cítara de Apolo*" in zwei Bänden veröffentlicht; der zweite enthält die Comödien.

„La segunda Celestina" ist ein geistreiches Lustspiel, welches einige Aehnlichkeit mit Calderon's „El astrólogo

FINGIDO" und Gaspar de Avila's „EL FAMILIAR SIN DEMONIO" zeigt. Eine alte Kupplerin, welche in dem Rufe einer Zauberin steht, wird infolge dessen von verschiedenen Personen in deren Liebesangelegenheiten zu Rathe gezogen. Hierbei wird sie durch den Zufall, dass gerade diese Personen unter einander in Verwandtschafts- und Liebesverhältniss stehen und keine derselben weiss, dass die andere bei der angeblichen Hexe Beistand sucht, derart unterstützt, dass sie immer die Enthüllungen der einen Partei gegen die andere ausspielen und sich dadurch in den Ruf wirklicher Hellseherei bringen kann. Als sich indessen auf die Denunciation eines Dieners hin, die Justiz in ihrem Hause einfindet, fühlt sie sich zur Enthüllung ihrer Ränke bewogen, um dem Scheiterhaufen zu entgehen. — Don Juan de Vera Tassis hat offenbar unter dem Nachlasse des Dichters ein Manuscript vorgefunden, welches die beiden ersten Acte vollständig, dagegen nur einen Theil des dritten und einige Notizen über den Gang der Handlung bis zum Schlusse enthielt. Er hat deshalb unter dem durchaus unpassenden Titel: „EL ENCANTO ES LA HERMOSURA" das Stück ergänzt, aber diese Arbeit reicht bei weitem nicht an den uns glücklicherweise anderweitig erhaltenen Schluss unsers Salazar selbst heran.

Mit seinen übrigen Dramen hat Salazar weniger Glück gehabt, da er in denselben die novellesken und mythologischen Festspiele Calderon's nachahmte und deshalb oft in den gespreizten Ton verfiel, von welchem seine Vorbilder nicht freizusprechen sind. Die meisten seiner derartigen Compositionen sind auf königlichen Befehl verfasst und im Palast zu verschiedenen Gelegenheiten aufgeführt worden. Den unnatürlichsten und gespreiztesten Eindruck machen, wie bei Calderon, die novellesken Dramen, da deren Inhalt ein willkürlich erfundener, uns durchaus kalt berührender ist, während uns bei der gezwungensten Darstellung aus der Mythologie, der durch den Lauf vieler Jahrhunderte überlieferte Stoff immerhin wenigstens als bekannt anmuthet.

Die novellesken Dramen Salazar's sind „ELEGIR AL ENEMIGO", ein unerquickliches Stück mit abgebrauchtem Stoff, dessen steife cyprische und kretensische Fürstlichkeiten in keiner Weise unser Interesse erregen können, und „EL MÉRITO ES LA CORONA", welches in freier Weise — gleich Cal-

deron's „El castillo de Lindabrídis“ — auf den Roman vom Phöbusritter gegründet ist.

In den mythologischen Dramen werden folgende Stoffe behandelt:

In „El amor más desgraciado, Céfalo y Pocris“ und „Tétis y Peleo“ die durch den Titel angedeuteten Fabeln; in „Tambien se ama en el abismo“ die Geschichte des Pluto und der Proserpina, des Arion und der Scylla; in „Triunfo y venganza de Amor“ hauptsächlich diejenige des Apollo und der Daphne. Letzteres Drama zeichnet sich durch wahrhaft opernartiges Schaugepränge aus. So wird uns ein Besuch der Pallas in der Unterwelt vorgeführt, bei welchem Charon in seiner Barke, der Cerberus, Tantalus, Ixion, Sisyphus, Tityus, Pluton und Proserpina auf der Bühne erscheinen. Barrera irrt sich, indem er dieses Drama als identisch mit dem von Salazar und Vera Tassis gemeinsam verfassten „Más triunfa el amor rendido“ bezeichnet. Letzteres ist durchaus verschieden und behandelt die Geschichte Diana's und Endymion's in ebenso abgeschmackter als langweiliger Weise. Auch der meistentheils aufgeblasene Stil lässt die Hand des Vera Tassis unangenehm verspüren.

Einen Stoff aus der trojanischen Sagengeschichte behandelt das Drama „Los juegos olímpicos“, dessen Inhalt, seiner Merkwürdigkeit halber, eine kurze Erwähnung verdient. Priamus hat geträumt, aus seiner Gemahlin Hekuba schlage eine Flamme heraus, welche ganz Asien in Brand setze. Er hat deshalb die bald darauf geborenen Kinder Paris und Kassandra in Unwissenheit ihres Standes erziehen lassen, ersteren als Hirten in Tenedos, letztere als Priesterin der Pallas. Der Prinz von Tenedos verliebt sich in ein Bildniss Kassandra's und begibt sich deshalb zu den olympischen (!) Spielen nach Troja. Genau dasselbe geht mit Paris vor. Bei den Spielen bleiben sich der Prinz und Paris ganz gleich, und jeder derselben verlangt als Preis die Hand Kassandra's. Priamus sieht sich nun genöthigt, die Abstammung seiner Kinder zu enthüllen, und gibt Kassandra dem Prinzen.

„La mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea“ ist eine Heiligencomödie, welche sich aber wie ein novelleskes Festspiel liest. Musik, Gesang und Tanz fehlen darin nicht, und

die griechische Göttermaschinerie ist einfach durch die christliche — Maria, das Jesuskind. Engel und verklärte Heilige — ersetzt.

Salazar suchte offenbar in die Spuren des grossen Calderon zu treten und zeigt in allen seinen Dramen ein auffallendes Anempfindungsvermögen an Stil und Mache des Meisters. Leider hat er hauptsächlich dessen schwächste Compositionen, die novellesken und mythologischen Festspiele nachgeahmt. Ob dies aus äusserer Veranlassung — Befehl des Hofes — oder Selbsttäuschung über die Art seines Talents geschah, kann nicht festgestellt werden und hat auch keine praktische Bedeutung. Dass aber seine Comödie „La segunda Celestina“ — leider seine einzige dieser Art — seine übrigen Dramen weit überragt, kann keinem Zweifel unterliegen. Vielleicht wäre Salazar noch zu der Erkenntniss gekommen, dass auf diesem Felde seine wahre Befähigung lag, wenn ihn nicht der Tod allzu früh hinweggerafft hätte.

Juan Claudio de la Hoz y Mota

wurde in Madrid geboren, während sein in Burgos ansässiger Vater als Mitglied der Cortes in erstgenannter Stadt weilte. Im Jahre 1653 erhielt er das Santiago-Ordenskleid und war 1657 — wie früher sein Vater — Cortesmitglied und Rathsherr von Burgos. Später bekleidete er hohe Posten im Finanzwesen und lebte noch 1709. Sein Todesjahr ist unbekannt.

La Hoz hat eine ziemliche Anzahl Comödien geschrieben, deren grösster Theil recht selten geworden ist.

„El deseado Príncipe de Asturias y Jueces de Castilla“, ist ohne Zweifel — gleich dem Moreto'schen Drama desselben Titels — eine ziemlich genaue Nachbildung des Lope de Vega'schen „Los Jueces de Castilla“. Aus der La Hoz'schen Ueberarbeitung lässt sich der indirecte Beweis führen, dass die Stücke von Lope und Moreto nicht — wie öfters behauptet worden ist — identisch sind und nur mit verschiedener Autor-Angabe gedruckt wurden. Denn obgleich

der Scenengang des La Hoz'schen Dramas beinahe genau mit demjenigen des Moreto'schen übereinstimmt, so finden sich in dem erstern verschiedene Scenen, welche La Hoz offenbar Lope entnommen, Moreto dagegen in seiner bekannten Manier, als den Gang der Haupthandlung hemmend, gestrichen hat. Im Ganzen genommen, hätte La Hoz seine Arbeit besser unterlassen, denn weder seine technische Ausführung, noch seine Diction reicht an diejenige Moreto's heran.

„El Abrahan castellano y Blason de los Guzmanes" behandelt die gleiche historische Episode, welche Luis Velez de Guevara in „Más pesa el rey que la sangre y Blason de los Guzmanes" benutzt hat. Die Gleichheit der Nebentitel sollte auf eine Nachbildung des Velez'schen Dramas seitens La Hoz' schliessen lassen. Dies ist jedoch nicht der Fall, denn der Gang beider Stücke ist ein durchaus verschiedener. Das Schauspiel des La Hoz ist organischer construirt und in minder cultistischer Sprache abgefasst, lässt aber merkwürdigerweise gerade diejenigen dramatischen Hebel beiseite, welche dem Velez'schen ein so ausserordentlich packendes Interesse verleihen. Bei Luis Velez bildet bekanntlich die Antipathie des Königs gegen Don Alonso de Guzman, sowie dessen Bestürmung der tugendhaften Gemahlin des letztern, den Untergrund, auf welchem sich die heroische Loyalität Don Alonso's so leuchtend abhebt; diese Motive werden noch dadurch verstärkt, dass der Infant, gegen welchen Don Alonso für den König kämpft, sein persönlicher Wohlthäter ist. Bei La Hoz ist alles umgekehrt. Don Alonso kämpft für den ihm höchst freundschaftlich gesinnten König und gegen seinen bittern Feind, den Infanten. Seine Heldenthat entspringt demnach dem Zusammenfluss aller natürlichen Gefühle, während sie bei Luis Velez das Resultat der heldenmüthigen Aufopferung aller instinctiven Empfindungen auf dem Altar des eisernen Pflicht- und Loyalitätsgefühles ist.

„El montañés Juan Pascual y Primer Asistente de Sevilla" ist ein interessantes Drama, dessen Handlung sich auf eine alte sevillanische Tradition gründet, welche Ortiz de Zúñiga in seinen „*Anales de Sevilla*", Band II, Seite 136, erwähnt. — König Pedro der Grausame von Castilien kommt auf einer Jagd in das Haus Juan Pascual's, eines alten Guts-

besitzers, dessen gesunder Sinn ihm derart imponirt, dass er ihn zum Oberrichter der Stadt Sevilla ernennt. Juan Pascual waltet seines Amts in so umsichtiger und strenger Weise, dass er ebenso sehr geachtet als gefürchtet wird. Seine amtliche Unerschrockenheit hat aber eine schwere Probe zu bestehen. König Pedro stellt Pascual's schöner Tochter Leonor nach und geht so weit, mittels einer bestochenen Dienerin den Eintritt in das Gemach der Angebeteten zu versuchen. Ein Schuster, welcher sich Pascual verpflichtet fühlt, da ihn dieser wegen zweier Ehrenmorde nicht verurtheilt, sondern auf sinnreiche Weise begnadigt hat, belauscht den König und die Zofe bei Ausführung des Plans, sucht dessen Gelingen zu verhindern, wird aber nach einem Wortwechsel von dem König erstochen. Durch die einzige Zeugin des Vorfalls, eine arme alte Frau, erfährt der in seiner Ehre tief gekränkte Juan Pascual den Urheber des Verbrechens. Trotzdem er in seiner richterlichen Rücksichtslosigkeit so weit geht, die von dem Könige geforderte Verurtheilung der unglücklichen Blanca von Bourbon (Gemahlin Don Pedro's) zu verweigern, so wagt er doch nicht, offen gegen den Monarchen selbst vorzugehen, bis ihn dieser kategorisch auffordert, den Mörder des Schusters zur Verantwortung zu ziehen. Nun führt ihn Juan Pascual an die Stätte des Mordes, wo er in einer Nische die Büste König Pedro's hat anbringen lassen, und ersucht ihn, die Vollstreckung der Strafe gegen den hiermit in effigie verurtheilten Thäter selbst in die Hand zu nehmen. Der König ist über diese Kühnheit so betroffen, dass er Juan Pascual sein Richteramt auf Lebensdauer überträgt. Abgesehen von der interessanten Handlung (welche der Dichter vielleicht nur indirect der Tradition, direct aber einem vorausgegangenen Drama verdankt), besteht der Hauptvorzug des Stücks in der kräftigen Charakterisirung der Personen. Der kalte Eisenkopf Juan Pascual ist in wirksamen Gegensatz zu dem heissblütigen Tyrannen Don Pedro gebracht, und gegen Beide hebt sich der edel gezeichnete Charakter der Geliebten des Königs, Doña María de Padilla, in wohlthuender Weise ab.

„El villano del Danubio y El buen juez no tiene patria" behandelt die Geschichte eines angesehenen Barbarenhäuptlings, welcher sich in Rom über die Willkür der Eroberer in den Donauprovinzen beklagt und von Kaiser Marc

Aurel darauf hin zum Consul derselben ernannt wird. Der Stil dieses Dramas ist bedeutend affectirter als derjenige der bisher besprochenen Stücke. Eine Ausnahme hiervon macht die schöne Rede des Barbarenhäuptlings vor Senat und Kaiser gegen Ende des zweiten Acts, ein Umstand, welcher vermuthen lässt, La Hoz möchte ein früheres Stück benutzt haben. Eine Bestätigung dieser Hypothese kann vielleicht darin gefunden werden, dass in dem schon 1602 verfassten Drama „El Bruto Ateniense" von Gaspar de Mesa, sowie in dem ebenfalls vor dem La Hoz'schen geschriebenen Stücke des Luis de Guzman: „El blason de Don Ramiro", von dem „Villano del Danubio" als einem bekannten Helden die Rede ist. Allerdings geht aus den betreffenden Stellen nicht hervor, ob auf ein Drama oder auf die ursprüngliche Quelle der Fabel, das seinerzeit vielgelesene Buch „*Reloj de Príncipes*" von Antonio de Guevara Bezug genommen wird.

Die belustigende Figuroncomödie „El castigo de la miseria" ist entweder direct oder auf dem Umwege einer frühern Dramatisirung, der gleichnamigen Novelle von María de Zayas entnommen. Im ersten Falle müsste La Hoz eine sehr geschickte Hand zugesprochen werden, denn obgleich die Hauptfigur — der filzige Don Marcos — mit allen Zügen der Novelle eigen ist, so hat doch der dramatische Dichter die Katastrophe etwas verändert, die Personen in besseren Zusammenhang gebracht und die etwas magere Handlung der Novelle mit angemessenen Episoden ausgefüllt. Auch das moralische Niveau der Hauptpersonen hat er richtigerweise etwas erhöht.

„Morir en la cruz con Cristo" (San Dímas) ist — im Gegensatze zu dem vorherbesprochenen Stück — eine höchst ungeschickte Dramatisirung der Geschichte der zu Seiten Christi gekreuzigten Schächer. Dazwischen wird die Geburt des Heilandes ganz in der Art der „Autos al nacimiento" dargestellt. Die albernen Spässe eines Hirten bei dieser Gelegenheit übertreffen die meisten ähnlichen Leistungen seiner Collegen und verschonen sogar die heilige Jungfrau nicht.

Ein allgemeines Urtheil über die Leistungen des La Hoz zu fällen, ist mit Schwierigkeiten verknüpft. Einestheils sind seine Dramen sehr ungleich in Führung der Handlung und Diction, anderntheils müsste man sämmtliche verloren ge-

gangene altspanische Dramen kennen, um zu bestimmen, ob er nicht etwa in allen Fällen vorhandene Originale benutzt hat. Dies wäre z. B. besonders interessant bei dem Drama „El montañés Juan Pascual"; denn dürfte man La Hoz in diesem Falle als den Originaldichter betrachten, so müsste man ihm eine ansehnliche dramatische Erfindungs- und Gestaltungskraft zuerkennen, während z. B. das Stück „El deseado Príncipe de Asturias" im Gegentheil auf einen ziemlich sklavischen Nachahmungsgeist schliessen lässt. Der einzige gemeinsame Zug, welcher durch alle seine Dramen geht, ist eine vortreffliche Charakterisirung der Personen, ein Umstand, dem er offenbar seine Hauptaufmerksamkeit gewidmet und wohl auch schon bei Auswahl seiner Stoffe in Berücksichtigung gezogen hat. Poetische Tiefe in Bezug auf Behandlung des Stoffs und der Sprache darf dagegen nicht bei ihm gesucht werden.

Melchor Fernandez de Leon

scheint um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts das Licht der Welt erblickt und jedenfalls bis gegen Ende der ersten Dekade des achtzehnten gelebt zu haben. Da die Burleske „Cada cual con su cada cual" theils unter seinem Namen, theils unter demjenigen des Leon Marchante, theils als Werk eines „Ingenio complutense" (Dichter aus Alcalá de Henares), gedruckt ist, Leon Marchante aber aus Pastrana gebürtig war, so ist der Schluss wohl berechtigt, unsers Dichters Wiege möge in Alcalá de Henares gestanden haben.

Wie Fernando de Zárate und Agustin de Salazar, vergeudete auch Fernandez de Leon sein untergeordnetes Talent an Stoffe, denen er nicht gewachsen war, besonders an opernartige Festspiele für den Hof. So ist „Venir el Amor al mundo" eine gezierte Zarzuela in zwei Acten, in welcher Amor sämmtliche handelnden Personen, einschliesslich seiner Mutter und sich selbst, mit seinen Pfeilen verwundet. — Ein Stück gleicher Art: „Endimion y Diana" ist noch langweiliger, schwülstiger und ohne einen Funken echter Poesie. Alles ist Convenienzflitter. — Das gleiche Urtheil muss über „El ve-

NENO EN LA GUIRNALDA Y TRIACA EN LA FUENTE" und „EL PRIMER TEMPLO DE AMOR" gefällt werden, nur bilden in dem erstern, statt mythologischer Gottheiten, affectirte Schäfer, in dem letztern die bekannten gespreizten kleingriechischen Fürstlichkeiten das handelnde Personal. — Ebenso unbefriedigend ist „LA CONQUISTA DE LAS MOLUCAS", eine romantisirte Geschichte der Eroberung der Molukken durch Ruy Diaz de Acunha.

Besässen wir nur die bisher besprochenen Stücke unsers Dichters, so würde derselbe einfach unter den Tross der Dramatiker untergeordneten Ranges der Periode zu verweisen sein. Die Berechtigung zu einer Einzelbesprechung lässt sich nur aus der belustigenden, wenn auch possenhaften Figuroncomödie: „EL SORDO Y EL MONTAÑÉS" ableiten. Deren Inhalt ist in Kürze folgender. Doña Brígida, eine etwas leichtfertige Witwe, soll nach dem Testament ihres Seligen entweder das Haupt der Familie Llanos — Don Suero de Llanos — heirathen oder demselben das hinterlassene Vermögen ausliefern. Die gute Brígida hat indessen einen noch bedeutend leichtfertigern Fähndrich, Don Valerio, unter dem Titel eines Vetters in ihr Haus aufgenommen und ist deshalb, trotz mehrfachen Zanks mit demselben, aufs unangenehmste berührt, als Don Suero de Llanos eintrifft, um sie oder ihr Vermögen zu reclamiren. Glücklicherweise verliebt sich jedoch der auf seinen ärmlichen Adel pochende, ungeschlachte und dabei nicht einmal übermässig muthige Bräutigam in Leonor, eine andere Geliebte des saubern Valerio, deren Hand er schliesslich davonträgt, während Brígida sich mit ihrem Fähndrich vermählen darf. Die beiden Paare scheinen wenig Aussicht auf eheliches Glück zu haben, und das Lustspiel leidet überhaupt bedenklich an dem Mangel dramatischer Moral. Der zweite Figuron des Stücks ist ein Advocat, dessen Komik sich auf ein körperliches Gebrechen — Taubheit — gründet, ein Motiv, welches entschieden nur der Posse zugehört.

Mit „CADA CUAL CON SU CADA CUAL" hat sich der Dichter in der Burleske versucht und ein höchst belustigendes, wenn auch reichlich mit Indecenzen gewürztes Stück zu Stande gebracht.

Das Talent des Fernandez de Leon lag offenbar im Bereiche der niederen Comödie, des Schwanks und der Bur-

leske. Mehrseitige Begabung ging ihm ab, und dass er daher mit Stücken ernstern Stils scheitern musste, liegt auf der Hand. Wie bereits öfters bemerkt, hat der Bedarf des Hofs an Festspielen mehrere Dichter dieser Periode zum Heraustreten aus ihrem eigentlichen Wirkungskreise veranlasst und dadurch eine grosse Anzahl wahrer Misgeburten der Dramatik hervorgerufen.

Francisco Antonio de Bances Cándamo

wurde zu Sabugo, einem Orte Asturiens, am 26. April 1662 geboren. Seine Aeltern, Domingo de Bances Grados Martinez und María Lopez Cándamo stammten beide aus vornehmen Familien. In früher Jugend sandten diese den vielversprechenden Sohn nach Sevilla, um ihm dort unter der Leitung seines Oheims Don Antonio Lopez Cándamo, Kanonikus der Kathedrale, eine gute Erziehung geben zu lassen. Der Erzbischof Don Ambrosio Ignacio Spinola beabsichtigte, den jungen Francisco auf die geistliche Laufbahn zu leiten, und wirklich empfing dieser am 16. December 1672 die niedern Weihen. Nachdem er dann Philosophie, weltliches und kanonisches Recht studirt hatte, verlor er seine Protectoren und sah sich genöthigt, seine Studien aufzugeben. Er war um diese Zeit etwa 19 Jahre alt, begab sich nach Madrid und hatte dort das Glück, von König Karl II. mit der Abfassung einiger Festspiele betraut zu werden. Er erwarb sich die Gunst des Monarchen in so hohem Grade, dass dieser bei einer schweren Verwundung des Dichters (welche ihm wahrscheinlich infolge satirischer Ausfälle auf eine hochgestellte Persönlichkeit in „El esclavo en grillos de oro“ beigebracht wurde) sich täglich nach dessen Befinden erkundigte und ihm auch andere persönliche Aufmerksamkeiten zu Theil werden liess. Nach seiner Wiederherstellung setzte Bances Cándamo seine poetischen Arbeiten für den Palast fort und erhielt durch königliches Decret vom 9. November 1683 eine Jahresrente von 1000 Dukaten. Der Neid und die Nachstellungen seiner Feinde verleideten ihm aber nach zehn Jahren den Hof; er verliess Madrid und bekleidete nacheinander mehrere auswärtige Posten

in musterhafter Weise. Nach der Hauptstadt zurückgekehrt, stand ihm nach verschiedenen andern Anstellungen das Amt eines Corregidors in bestimmter Aussicht, als sein Gönner Karl II. am 1. November 1700 verschied. Dieser Zwischenfall verhinderte zwar obige Ernennung, nicht aber seine weitere Betrauung mit ehrenvollen Aemtern, deren gewissenhafte und uneigennützige Führung ihm allgemeine Achtung eintrug. Anfang September 1704 wurde er von dem königlichen Rath mit einer wichtigen Untersuchung in der kleinen Stadt Lezuza beauftragt. Kaum dorten angekommen, wurde er plötzlich von einem so heftigen Unwohlsein befallen, dass man auf den Verdacht einer Vergiftung kam. Er starb schon am 8. September (1704) und wurde in der Pfarrkirche von Lezuza begraben.

Trotz der Kürze und Bewegtheit seines Lebens, hat unser Dichter ausser einigen zwanzig Comödien eine ganze Reihe lyrischer, epischer, ascetischer, historischer und didaktischer Schriften verfasst, wovon uns jedoch hier nur die dramatischen interessiren.

Sein bekanntestes Schauspiel ist „El esclavo en grillos de oro", dessen Handlung hier kurz angegeben werden soll. Camilo, ein römischer Patricier, hat sich gegen Kaiser Trajan und die Erbfolge von dessen Neffen Hadrian verschworen. Durch den Senator Kleanthes erhält Trajan hiervon Kunde, und da er ein enger Freund des verstorbenen Vaters Camilo's war, kommt er auf den Gedanken, den Verschwörer auf gänzlich neue, milde Weise zu züchtigen. Zu diesem Zwecke lässt er ihn verhaften und vor den versammelten Senat bringen. Anstatt ihn aber zu strafen, erhebt er ihn zum Mitkaiser. Camilo ist erstaunt, findet aber bald, dass er nur auf eine neue Weise gestraft worden ist. Seine amtlichen Beschäftigungen lassen ihm nicht einmal die Zeit, mit seiner Geliebten Sirene zu sprechen, und diese gibt den Werbungen Hadrian's Gehör, da sie nicht hoffen kann, der neue Cäsar Camilo werde sie zu seiner Gemahlin erheben. Um des Letztern Verwirrung zu vergrössern, lässt Trajan Nachrichten über Aufstände in der Hauptstadt und den Provinzen ausstreuen, während sich im Staatsschatze kein Geld befindet. Durch alles dies wird Camilo so in die Enge getrieben, dass er an dem Tage, an welchem er den Eid als Cäsar empfangen

soll — nur vierzehn Tage nach seiner Ernennung — die unerträgliche Würde niederlegt. Trajan hält ihm nun seine verbrecherische Thorheit vor und ernennt Hadrian zu seinem Nachfolger, während Camilo alles demüthig hinnimmt und nur zu glücklich ist, die Hand seiner geliebten Sirene zu empfangen.

Das Stück ist philosophisch gedacht und gut ausgeführt; Charaktere und Sprache sind lobenswerth, Gongorismen finden sich nur spärlich. Im Falle der Dichter ohne Vorbild gearbeitet hat, muss ihm ein bedeutendes Gestaltungstalent zugebilligt werden.

Weniger gelungen ist „¿Cuál es afecto mayor, lealtad ó sangre ó amor?", ein Drama, welches uns den persischen König Cambyses und die Scythenkönigin Tomyris als spanische Capa y espada-Helden vorführt. — Dagegen dürfen zwei Schauspiele aus der neuern Geschichte: „Quien es quien premia al amor" und „Más vale el hombre que el nombre", als recht interessant bezeichnet werden. Das erste behandelt Episoden aus dem Leben der Königin Christina von Schweden (Tochter Gustav Adolph's), das zweite einige Erlebnisse des Herzogs von Osuna von Monroy'scher Berühmtheit („Las mocedades del duque de Osuna"). Die beiden excentrischen Protagonisten bieten dem feurigen Naturell des Dichters Gelegenheit, sich von seiner vortheilhaften Seite zu zeigen.

„El Austria en Jerusalen" behandelt in höchst abenteuerlicher Weise die Eroberung Jerusalems durch den deutschen Kaiser Friedrich II. unter Mithülfe Leopold's von Oesterreich, während eine weitere Glorification des Hauses Oesterreich: „La restauracion de Buda", bedeutend actueller und frischer ist. Es ist ein von wildem Kriegslärm durchtobtes Stück, und die Bühnenanordnungen: ein brennender Wald, Perspective des Meeres mit einer kämpfenden Flotte, die Stürme auf die Stadt, platzende Minen mit in die Luft geschleuderten Puppen, welche in Stücke zerrissen wieder herunterfielen u. s. w. geben einen grossartigen Begriff damaliger scenischer Kunst.

„La Jarretiera de Inglaterra" behandelt die Stiftung des Hosenbandordens. Den grössten Raum nimmt indessen die Geschichte zweier Liebenden ein, welche sich — wie in Calderon's „El secreto á voces", auf welches der Dichter selbst anspielt — mittels einer verabredeten Zeichensprache

unterhalten. In diesem Stücke macht sich der Gongorismus in hässlicher Weise breit.

„Por su rey y por su dama." — Hernan Tello Portocarrero, Commandant von Dorlan, verliebt sich in die Tochter des französischen Befehlshabers von Amiens. Da diese Liebe nur zur Vermählung führen kann, wenn er und die Geliebte Unterthanen desselben Königs sind, er also entweder Dorlan den Franzosen übergeben oder Amiens erobern muss, so wählt er letztere Alternative. Mittels der bekannten Kriegslist, als verkappte Landleute einen schweren Lastwagen unter dem aufgezogenen Fallgatter der Festung halten zu lassen, erobert Portocarrero mit einigen tollkühnen Begleitern die Stadt Amiens und die Hand der schönen Französin. Die Handlung des Stücks ist eine interessante und schreitet von Anfang bis zu Ende energisch vorwärts.

Wahrscheinlich nach dem gleichnamigen Stücke des Belmonte gearbeitet, ist „El sastre del Campillo", die Verbindung einer unsinnigen Handlung mit einer wahren Blumenlese von Gongorismen, aber — wie alle Stücke unsers Dichters — lebhaft und frisch. Der Hauptknoten der Intrigue besteht darin, dass der aus politischen Gründen verfolgte Don Manrique de Lara auf einem nahen Dorfe einen ihm täuschend gleichenden Bastardbruder besitzt, welcher das Gewerbe eines Schneiders betreibt, von einigen Nebenbuhlern aus Eifersucht getödtet, von Manrique aufgefunden und mit seiner Rüstung bekleidet wird, während Manrique selbst in den ärmlichen Kleidern des Todten dessen Rolle spielt, bis eine Wendung der politischen Verhältnisse eintritt.

In „El duelo contra su dama" ist die Heldin eine Dame, welche ihrem sich aus Eifersucht entfernenden Liebhaber in der Rolle eines Infanten von Aragon folgt, ihn als solcher in den Augen seiner neuen Geliebten herabzusetzen sucht, aber entdeckt wird, als sie ihn zum öffentlichen Zweikampf fordert und mit entblösster Brust kämpfen soll. Auch dieses Stück erregt trotz seiner Abenteuerlichkeit durch poetische Wärme wirkliches Interesse.

„La piedra filosofal" ist eine wenig gelungene Nachbildung von Alarcon's „La prueba de las promesas".

„La inclinacion española" hat eine interessante, wenn auch etwas abenteuerliche und verwickelte Fabel. König

Heinrich von England, welcher gehört hat, dass die Neigung jedes Spaniers, wenn er auch in vollständiger Isolirtheit aufwachse, instinctiv auf Waffen und Krieg gerichtet sei, macht das sonderbare und barbarische Experiment, das neugeborene Kind eines in seinen Diensten befindlichen Spaniers, Don Enrique de Guzman, rauben und in einem Thurm, ohne jede weitere Gesellschaft als diejenige eines alten Edelmanns, Conrado, erziehen zu lassen. Nach fünfzehn Jahren will er die Probe mit diesem, Don Carlos getauften Kinde machen, welches inzwischen zu einem kräftigen Jüngling herangewachsen ist. Hiervon benachrichtigt er dessen Vater Don Enrique, man will Carlos aus dem Thurme holen, aber durch einen Zufall — einen Besuch der Schwester des Königs, Doña Sol — ist der Gesuchte entwichen. An seiner Stelle findet man einen geheimen Anbeter Sol's, den Schottenkönig Federico, welcher sich vor einer Verfolgung durch die Wachen König Heinrich's in den Thurm geflüchtet hat. Da der König und Don Enrique weder Carlos noch Federico kennen und Conrado aus Furcht, wegen der Flucht Carlos' zur Verantwortung gezogen zu werden, schweigt, während Federico instinctiv die Rolle Carlos' übernimmt, so ergibt die nun erfolgende Probe nicht das erwartete Resultat. Der wirkliche Carlos ist dagegen ein lebender Beweis für das bewusste Problem und zeichnet sich in dem nunmehr zwischen England und Schottland ausbrechenden Kriege derart aus, dass er die Hand der Prinzessin Doña Sol erhält, nachdem seine Persönlichkeit identificirt worden ist. Dazwischen läuft die Liebe Federico's zu Sol, diejenige des Königs und Don Enrique's zu Aurora, der Tochter Conrado's, und der Tod der ersten Gemahlin Don Enrique's, um Aurora Platz zu machen. Die Sprache des Stücks ist leider eine sehr schwülstige.

Ein novellesk-mythologisches Drama mit Gesang und grossem Schaugepränge ist „Duelos de ingenio y fortuna". Der Grundgedanke dieses Stückes ist interessant, denn in den Fabeln von Hymen (Verkörperung der Dichtkunst) und Arion (Verkörperung der Musik), welche von Fortuna verfolgt werden, wird uns der Streit des Geistes gegen das blinde Schicksal versinnbildlicht. Die Ausführung steht indessen weit hinter der Intention zurück.

„Cómo se curan los celos y Orlando furioso" und

„Fieras de celos y amor“ sind Zarzuelas. Die erste ist in ihrer Art eine ganz vortreffliche Composition. Der Dichter zeigt uns Medoro und die schöne Angelica in ihrem neuen Liebesglück und führt sodann Roland an die Stätte seiner rasenden Eifersucht. Die Zauberin Melissa versucht, den Helden durch die von ihr heraufbeschworenen Personificationen seines Verstandes, seiner Denkkraft, der Vergessenheit, der Enttäuschung und des Hasses von der ihn bis zum Wahnsinn umstrickenden Leidenschaft abzubringen, aber alles ist vergebens, besonders da der „eifersüchtige Hass“ bei Abfallen seiner Maske das Gesicht der Liebe zeigt. Schliesslich gelingt es der „Zeit“, den Helden zu heilen. Die Allegorie ist ebenso poetisch, als logisch durchgeführt und stört den künstlerischen Eindruck nicht, da die Zarzuela — als Schaustück mit Gesang — durch die Verwendung der allegorischen Personen als Sänger in Phantasietrachten, den Erfordernissen ihrer Gattung vollständig genügt und die Personificationen zum Ueberfluss den Zauberkünsten der Melissa ihren Ursprung verdanken. — „Fieras de celos y amor“, eine Verschmelzung der Fabel von Glaucus und Scylla mit derjenigen von Acis und Galathea, ist dagegen eine höchst mittelmässige Production, in welcher der Gongorismus in widerlicher Weise sein Wesen treibt.

Einen Bibelstoff behandelt der Dichter in „El vengador de los cielos y Rapto de Elías“. Der Ton dieses Dramas ist ein durchaus würdiger, die Sprache ist energisch und poetisch, nur hier und da mit etwas Cultismo versetzt. Mit Tirso's „La mujer que manda en casa“, welches gleichfalls die Geschichte des Elias dramatisirt, zeigt unser Stück wenig Aehnlichkeit; sollte es sich vielleicht an Calderon's verloren gegangenes Jugendwerk „El carro del cielo“ anlehnen?

Bances Cándamo war eine echte Dichternatur. Der vollgültigste Beweis dafür ist, dass keins seiner Dramen — mag es auch an irgendwelchen andern Mängeln leiden — den schlimmsten Fehler eines Dramatikers aufweist, den Zuschauer oder Leser zu langweilen. Die Behandlung seiner Stoffe ist im Gegentheil immer frisch und interessant und lässt uns deshalb oft die Abenteuerlichkeiten und den hässlichen Modeschwulst vergessen, welcher sie verunziert. Erfindungskraft kann ihm jedenfalls nicht abgesprochen werden, wenn er auch

in mehreren seiner Dramen dem Beispiel seiner Zeitgenossen gefolgt ist, älteren Stücken Stoffe zu entnehmen. Er litt hauptsächlich unter dem Nachtheil, an der Grenze des Epigonenthums einer grossen Zeit zu erscheinen; wäre er fünfzig Jahre früher geboren worden, so hätte er aller Wahrscheinlichkeit nach bedeutend Grösseres geleistet.

Untergeordnetere Dramatiker dieser Periode in alphabetischer Ordnung.

Acevedo (Doña Angela de), Hofdame der Königin Elisabeth, Gemahlin Philipp's IV, hat drei Comödien verfasst.

Acevedo (Lorenzo de), Platzcommandant von Mezaõfrio, soll, nach Barbosa, ein bedeutender Dramendichter gewesen sein und 24 Comödien geschrieben haben.

Alcedo y Herrera (Don Francisco de) ist Verfasser eines Dramas „El mayor triunfo de Julio César".

Alfaro (Maestro Alonso de), Priester zu Madrid, gestorben 1643. Sein Drama „Aristómenes Mesenio" muss, den mehrfachen Drucken nach zu urtheilen (unter anderm ist es auch unter dem Titel „Por el esfuerza la dicha" als Werk Don Antonio Coello's gedruckt), ein beliebtes gewesen sein. Der Stoff desselben ist allerdings ein interessanter, während die schwülstige Diction, sowie die wahrhaft lächerliche Hispanisirung der Personen aus dem Alterthum, des Dichters Zeitgenossen weniger störend war, als dem heutigen Leser. — In der Bearbeitung des Stoffes weniger glücklich war er in seinem andern Drama „El hombre de Portugal", Episoden aus dem Leben des Königs Johann II. von Portugal.

Almeida (Antonio de), Kapellmeister der Kathedrale von Oporto, ist Autor des Dramas „La humana zarza abrasada".

Almeida Pinto (Manuel de), ebenfalls ein Portugiese, hat merkwürdigerweise in „La restauracion de Portugal" — 1649 gedruckt, also jedenfalls die Begebenheiten von 1640 an behandelnd — ein nur für die Portugiesen glorreiches Ereigniss nicht in seiner Muttersprache sondern in der Sprache der unterlegenen Spanier verherrlicht.

Alvarez Pellicer y Toledo (Ignacio), Ritter des

Santiago-Ordens 1676, ist Verfasser einer Comödie mit Musik: „La venganza de Diana".

Araujo de Castro (Manuel de), Erzbischof von Braga, feierte ebenfalls die Erhebung seines Vaterlandes in einem spanisch geschriebenen Drama „La mayor hazaña de Portugal", Lissabon 1645.

Arboleda (Doctor Alejandro), etwa 1650 zu Valencia geboren, Advocat, soll zwanzig Comödien verfasst haben, welche indessen sehr selten sind, wenn nicht gar deren grösster Theil überhaupt verloren ist. „El católico Perseo, San Jorge" hat etwa folgenden Inhalt. Der heilige Georg, Befehlshaber einer Cohorte des Kaisers Diocletian, kommt nach Phönizien. Hier befreit er die Prinzessin Margarita vom Tode durch einen Drachen, welchem sie vorgeworfen werden soll. Er setzt darauf seinen Weg nach Rom fort, bekennt sich dort zum Christenthum und hat deshalb, obgleich ihn Diocletian's Zuneigung vor der Hinrichtung schützt, Martern aller Art zu erdulden. Als Margarita dies erfährt, marschirt sie mit einem Heere nach Rom, verzichtet jedoch darauf, Georg zu befreien, als dieser trotz aller ihrer Ueberredungskunst das Christenthum nicht verleugnen will. Wenn auch die Wunder Georg's: die Erweckung des Generals Anatolio vom Tode und der Umsturz der Bildsäule Apollo's, sogar die Kaiserin Alexandra und Andere bekehren, so bleiben sowohl Diocletian als Margarita ungläubig und vermählen sich sogar, nachdem Alexandra und Georg den Märtyrertod erlitten haben. — Die Stücke des Arboleda scheinen recht beliebt gewesen zu sein; darf man aber nach „El católico Perseo" urtheilen, so muss die Hauptursache dieser Beliebtheit in rhetorisch überspannter Sprache, verbunden mit Bühneneffecten gesucht werden.

Arce (der Licentiat Don Ambrosio de), war Priester zu Madrid; er starb 1661. Verschiedene seiner Dramen sind in den „*Comedias nuevas escogidas*" abgedruckt. „El Hércules de Hungría" — eine Episode aus dem Leben des herculischen Johannes Hunyades — und „La mayor victoria de Constantino Magno" — die Auffindung des heiligen Kreuzes behandelnd — sind erbärmliche, schwülstige Machwerke, während „Cegar para ver mejor" — die Geschichte der heiligen Lucia — etwas annehmbarer ist. Sein bestes Drama aber ist „El hechizo de Sevilla", die Geschichte einer berühmten

sevillanischen Schönheit, welche durch die Schlauheit eines Renegaten nach Algier entführt, aber durch eine allerdings recht unglaubliche List — ein spanischer Offizier gibt sich in türkischer Verkleidung bei dem König von Algier für den Grossvezier des Sultans von Konstantinopel aus und lässt sich als solcher sämmtliche Christensklaven als Kriegscontribution ausliefern — ihrem Vaterlande wiedergegeben wird.

Avellaneda de la Cueva y Guerra (Francisco de), Kanonikus der Kathedrale von Osma, arbeitete hauptsächlich in Gemeinschaft mit andern Dichtern. Mit Sebastian de Villaviciosa verfasste er das bekannte Lustspiel „CUÁNTAS VEO, TANTAS QUIERO", ein feines Stück in Calderon's Manier, welches die Bekehrung eines Allerweltscurmachers in der Art des Don Fernando in C. de Arellano's „EL SOCORRO DE LOS MANTOS" schildert. Seine Entremeses, deren er eine grössere Anzahl schrieb, waren sehr beliebt.

Ayala (Juan de). Dessen Drama „CINCO VENGANZAS EN UNA" ist interessant und eines der verdienstlicheren dieser Kategorie. Die Catastrophe — ein doppelzüngiger Caballero wird von einer Dame durch einen Pistolenschuss niedergestreckt — ist allerdings etwas gewaltsam, ebenso häufen sich die Duelle gar zu sehr, aber Sprache und Charaktere sind gut, und der Gracioso ist sehr witzig, eine auffallende Seltenheit bei diesen Dichtern dritten und vierten Ranges.

Baeza (Andrés de) blühte etwa 1650. Seine Dramen „EL VALOR CONTRA FORTUNA" und „MÁS LA AMISTAD QUE LA SANGRE" sind abenteuerliche, schlechte Machwerke, während „NO SE PIERDEN LAS FINEZAS", eine nüchterne Nachahmung von Tirso's „PALABRAS Y PLUMAS", infolge des bessern Stoffes etwas leidlicher ist.

Barrionuevo y Moya (Juan de), ein Geistlicher, verfasste vier Comödien, welche in dem zweiten Theile seines Buches „*Soledad entretenida*", Valencia 1644 abgedruckt sind.

Bocángel y Unzueta (Don Gabriel de), geboren zu Madrid, starb ebendaselbst am 8. December 1658 in ehrenvoller Stellung. Sein Drama „EL EMPERADOR FINGIDO" ist ein interessantes Stück, welches den Versuch eines dem Grafen Balduin von Flandern täuschend gleichenden Mannes schildert, sich für diesen, in einer Schlacht gefallenen Fürsten aufzuspielen. Die Charaktere sind gut herausgebracht, und

die Sprache ist rein, trotzdem der Dichter in andern Werken als eifriger Gongorist auftritt.

Bolea (José de), ein Verwandter Agustin de Salazar's, hat — wie dieser — ein Drama „Tétis y Peleo" geschrieben.

Bondía (Maestro Ambrosio), ein aragonesischer Geistlicher, ist Verfasser zweier Dramen, welche in seinem Buche *„Cítara de Apolo y Parnaso en Aragon"*, Saragossa 1650 veröffentlicht worden sind.

Botello de Oliveira (Manuel), 1636 in Bahía geboren, kam später nach Portugal. In spanischer Sprache schrieb er zwei Comödien.

Bravo (der Licentiat), lebenslänglicher Stadtrath von Lora del Rio, hat sich in zwei Comödien versucht; auch ein:

Bravo de Sotomayor (Pablo) (vielleicht identisch mit dem Vorgenannten) wird als Verfasser einer handschriftlichen Comödie der Osuna-Bibliothek: „A más desden más amor" genannt.

Burgos Mantilla y Bárcena (Isidoro de), ein Verwandter Salazar's und des oben genannten Bolea, hat ein Drama selbständig, ein anderes gemeinschaftlich mit Lanini Sagredo geschrieben.

Cabeza (Maestro Juan), ein Geistlicher, hat 1662 zu Saragossa einen Band von zwölf Comödien herausgegeben, dessen grosse Seltenheit aber kaum zu bedauern ist, wenn man eine derselben: „No hay castigo contra amor" als Durchschnittsmuster der übrigen annehmen darf. Die Handlung dieses Stücks ist geradezu sinnlos, Ort- und Zeitwechsel haarsträubend, die Personen machen während der ernstesten Unterredungen dem Gracioso Concurrenz in albernen Witzeleien, und die Sprache ist im höchsten Grade schwülstig. Wenn die Hand einer Dame als „Lilien-Harpune" (arpon de azucenas) bezeichnet wird, so ist es wirklich fraglich, ob das poetische Delirium weiter gehen kann.

Calle (Francisco de la) ist Verfasser einiger Comödien und Entremeses.

Campo (Antonio Manuel del) ist ein verdienstvoller Dramatiker. Sein bestes Stück ist wohl „El renegado de Francia". — Simon Ansa, ein hochgestellter Geistlicher, ermordet einen Monsieur de Guise, welcher ihn bei dem König von Frankreich verleumdet hat. Da er es jetzt sowohl mit

der weltlichen, als mit der himmlischen Gerechtigkeit verdorben hat, ruft er die Hülfe des Dämons an. Dieser erscheint ihm, gibt sich aber anfänglich für einen Hirten aus und erzählt Simon dessen eigene Erlebnisse als die seinigen. Dies ist ein interessanter Zug, welcher die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlt, Simon auch zu den weiteren Absichten des vermeinten Schicksalsbruders zu bestimmen, d. i. nach Algier zu segeln und dorten das Christenthum abzuschwören. Der Dämon gibt sich nun zu erkennen, und Simon verschreibt ihm seine Seele mit Blut, welches er mittels eines Dolchstichs seinem Arm entnimmt. Schliesslich aber wird der Dämon durch die Jungfrau Maria doch um die sicher geglaubte Beute gebracht. — „El vencimiento de Turno" ist ein allegorisches Drama, welches das seltene Verdienst besitzt, nicht langweilig zu sein. — Lavinia (die Seele), die schöne Tochter des Königs Latinus (der freie Wille), wird von dem ungestümen Turno (Dämon) und dem sanften Trojaner Aeneas (Christus) zur Gemahlin begehrt. Nach verschiedenen Zwischenfällen kämpfen die beiden Nebenbuhler in offener Feldschlacht, und Turno wird besiegt. — „Los desdichados dichosos" gründet sich auf die Legende des aus Virués' „El Monserrate" wohlbekannten Heiligen Juan Guarin. Das Stück — ein erster Theil — behandelt den Sündenfall des Heiligen und die daraus entstehenden Folgen, während uns der am Schlusse von dem Dichter selbst angekündigte zweite Theil die Sühne der schweren Schuld und die Auffindung des wunderthätigen Marienbildes von Monserrate vorführt. Dieser zweite Theil: „La estrella de Monserrate" ist im gleichen Bande der „*Escogidas*", in welchem sich der erste befindet, unter dem Namen des Cristóbal de Morales abgedruckt, kann aber — dem Stile nach — unmöglich von diesem schwülstigen Dichter herrühren und muss jedenfalls unserm Campo zugewiesen werden, obwohl er — wie gewöhnlich derartige Fortsetzungen — an künstlerischem Werth bedeutend hinter dem ersten Theil zurückbleibt. Die in letzterm einen grossen Raum einnehmenden scholastisch theologischen Disputationen des Dämons weisen darauf hin, dass Campo ein akademisch gebildeter Geistlicher war, was bei dem gänzlichen Mangel anderer Nachrichten über dessen Persönlichkeit immerhin Erwähnung verdient.

Cañizares (Francisco de) ist Verfasser eines Dramas: „El dichoso bandolero, Fray Pedro de Mazara."

Cardona (Don Antonio Folch de), Marquis von Castelnou u. s. w., geboren 1623 zu Valencia, gestorben 1694 zu Madrid. Sein beliebtestes Drama war: „El más heróico silencio", die bekannte Geschichte des Antiochus und Seleucus. Die psychologische Behandlung des Stoffs zeugt von entschiedenem Talent, aber leider ist die Sprache stark mit Cultismen versetzt. — „Del mal lo ménos" ist ein interessantes Intriguenstück mit einem vortrefflichen Gracioso.

Caro Mallen de Soto (Doña Ana), gebürtig aus Sevilla und mit der in solchen Fällen gewöhnlichen Uebertreibung mit dem Beinamen der sevillanischen „zehnten Muse" beehrt, ist der Nachwelt hauptsächlich durch ihr Ritterschauspiel „El conde Partinuplés" bekannt. Dasselbe hat indessen ausser einem gewissen romantischen Reiz wenig Anspruch auf dauernde Beachtung.

Castillo (Juan del). Dessen Drama „Las Amazonas de España" hat die unverdiente Ehre gehabt, von einigen Druckern dem Castillo Solórzano, von andern dem Cubillo zugeschrieben zu werden. Es ist eine chronikartige Darstellung der Hauptepisoden aus dem Leben des Grafen Fernan Gonzalez, entbehrt durchaus der dramatischen Einheit, ist dagegen höchst fruchtbar an Gongorismen. Ebenso unausstehlich in dieser Beziehung ist das Schauspiel „Los esclavos de su esclava", in welchem der aus Lope de Vega's „Don Juan de Castro" und der Triumviratsarbeit „El mejor amigo el muerto" bekannte wohlthätige Todte eine dramatisch durchaus unnöthige Rolle spielt.

Cerveró (Crecencio) wird als Verfasser mehrerer Comödien genannt, welche nicht auf uns gekommen zu sein scheinen.

Cifuentes (Don Jerónimo de). Dessen Lustspiel „Lo que son suegro y cuñado" enthält eine Reihe ergötzlicher Verwickelungen. Es liest sich, infolge der nüchternen Sprache und raffinirter Bühneneffectberechnung, als ob es von einem Schauspieler geschrieben sei. — „La fama es la mejor dama" behandelt die Einnahme Cartagenas durch Scipio, sowie seinen Verzicht auf die Liebe zu dessen Gebieterin Sido-

mira zu Gunsten seines Nachruhms. — „VENGADA ÁNTES DE OFENDIDA“ ist ein höchst schwülstiges Stück, dessen Katastrophe darin besteht, dass eine Dame den Fürsten niederschiesst, welcher sich zum Räuber ihrer Ehre aufwerfen will.

Coello Arias (Juan), Bruder des bekannten Dramatikers Antonio Coello. Seine Comödie „EL ROBO DE LAS SABINAS“ ist durch Cultismus stark verunstaltet, aber sonst nicht ohne Verdienst. Am Schlusse derselben wird „Vergebung für die Dichter“ erbeten; vielleicht hat Don Antonio mitgearbeitet.

Collado del Hierro (Agustin), ein Arzt, verfasste verschiedene poetische Werke, u. a. die Comödie: „JERUSALEN RESTAURADA“.

Cordero (Jacinto) wurde 1606 zu Lissabon geboren und starb ebendaselbst 1646. Seine Dramen scheint er sämmtlich in spanischer Sprache verfasst zu haben. In „EL JURAMENTO ANTE DIOS Y LEALTAD CONTRA EL AMOR“ behandelt er die vielfach variirte Legende eines Eheversprechens in alleiniger Gegenwart eines Christusbildes und dessen Eintreten für die Unverbrüchlichkeit des vor ihm geschehenen Schwures. — „AMAR POR FUERZA DE ESTRELLA Y UN PORTUGUÉS EN HUNGRÍA“ ist die Geschichte Don Dionis', eines Sohnes Don Pedro's des Grausamen von Portugal und seiner Geliebten, der bekannten Doña Ines de Castro. Dieser kommt in Verkleidung nach Ungarn und erobert im Sturme die Herzen zweier Schwestern, der Prinzessin und der Infantin dieses Reichs. Beide werfen sich ihm in unweiblichster Weise förmlich an den Hals, und die ältere geht so weit, den vermeintlichen Secretär mit dem Tode zu bedrohen, wenn er nicht von der Liebe zu ihrer Schwester ablasse. Don Dionis weiss sich nicht anders zu helfen, als den Herzog von Ferrara, Anbeter der Prinzessin, bei einem nächtlichen Stelldichein unterzuschieben, welches sie ihm (Dionis) gibt. Auf diese nichts weniger als zarte Weise gelangt alles zur Aufklärung und befriedigenden Lösung. Cordero's Fabeln sind nicht übel disponirt, aber seine Diction ist nüchtern und jeder Poesie bar.

Córdoba y Maldonado (Alonso de) war 1662 Oberaufseher und Rechnungsführer des Bauwesens und des Alcázars zu Segovia, der umliegenden Schlösser und Wälder, sowie der königlichen Münze. Von dieser Persönlichkeit ist nur ein Schauspiel „LA VENGANZA EN EL SEPULCRO“ erhalten. Da

dasselbe den berühmten Stoff des „steinernen Gastes“ behandelt, so soll sein Inhalt hier kurz angegeben werden.

Don Juan Tenorio trifft Doña Ana de Ulloa auf einem einsamen Spaziergange in der Umgebung von Sevilla, macht ihr Liebesanträge, gewürzt mit einer langen Erzählung seiner Raufboldabenteuer im Guapo-Stil, und diese weiss sich für den Augenblick nicht anders aus seinen Händen zu retten, als dass sie ihm einige Hoffnung auf Gewährung seiner Wünsche in Sevilla macht. Ihre Zofe Ines hat unterdessen Don Juan's Diener Colchon mitgetheilt, ihre Herrin sei mit dem Marquis de la Mota verlobt, und die nächste Scene zeigt uns diesen mit dem Vater Doña Ana's, dem Comthur Don Gonzalo de Ulloa, im Gespräch über die bevorstehende Vermählung. Unter dem Vorwande, Don Gonzalo einen Besuch abzustatten, tritt nun Don Juan ein, ergeht sich in spitzen Redensarten gegen den Marquis, entfernt sich aber, ehe es zu offenem Streite kommt. Unterdessen hat Colchon im Namen Don Juan's Doña Ana gesprochen, ist indessen von derselben rund abgewiesen worden, mit der Motivirung, der Marquis sei ihr erwählter Gemahl. Am Abend erscheint letzterer vor ihrem Hause, ebenso Don Juan und später Don Gonzalo. Der Comthur geräth in einen Wortwechsel mit Don Juan und wird von demselben niedergestochen. Der Mörder entflieht, und die erscheinende Nachtrunde unter Anführung des Stadtrichters von Sevilla verhaftet als Thäter den Marquis de la Mota, welcher mit gezogenem Degen betroffen wird, da er den Streit zwischen Don Gonzalo und Don Juan hatte verhindern wollen.

Zweiter Act. Don Juan erscheint in Doña Ana's Hause unter dem Vorwande, ihr sein Beileid zu bezeugen, und benutzt ihre Einsamkeit, um ihr nochmals das fingirte Versprechen abzutrotzen, seine Gemahlin zu werden. Alsdann nimmt er sich vor, den Marquis im Gefängnisse zu besuchen, um ihm dieses Resultat mitzutheilen. Hierin kommt ihm jedoch Doña Ana zuvor und wird, in Begleitung ihrer Zofe, von ihm bei dem Marquis betroffen. Sie verschleiert sich, Don Juan will sie mit Gewalt enthüllen, wird aber durch das Erscheinen des Kerkermeisters daran verhindert. Der Marquis nimmt nun Zuflucht zu einer List. Er bittet Don Juan um Beistand zur unbemerkten Entfernung der verschleierten Damen, welche er als Frau und Tochter des Kerkermeisters bezeichnet, indem er letzteren in

ein lebhaftes Gespräch verwickle. Don Juan geht hierauf ein, befiehlt aber seinem Diener, den Damen zu folgen. Diese argwöhnen die List, treten unterwegs in die Kirche ein, in welcher der Comthur begraben liegt, und verschwinden dann in der Menge durch eine andere Thür. Als Don Juan erscheint, hat sich die Kirche bereits geleert, aber seine Aufmerksamkeit wird durch das Grabmal Don Gonzalo's mit dessen Bildsäule und der Inschrift:

Aguardo aquí de un traidor,
que Dios venganza me dé —

vollauf in Anspruch genommen. In tollem Uebermuthe fordert er die Bildsäule auf, die Rache durch abermaligen Zweikampf selbst in die Hand zu nehmen, vorher aber bei ihm das Nachtessen einzunehmen. Die Statue nickt mit dem Kopfe, erfüllt das Versprechen ihres Besuchs und nimmt ihm sein Wort ab, am nächsten Abend mit ihr in der Kirche zu speisen, um alsdann den verabredeten Zweikampf auszufechten.

Dritter Act. Don Juan begibt sich abermals in Doña Ana's Haus und bedrängt sie aufs neue. Als diese sich seiner Werbung entziehen will, indem sie ihre Ueberzeugung ausspricht, er sei der Mörder ihres Vaters, gesteht er es zu, gibt aber vor, dieses Verbrechen durch Selbstmord rächen zu wollen, nachdem sie ihn erhört habe. Doña Ana befindet sich in der peinlichsten Situation, als der Stadtrichter, den sie hat rufen lassen, mit zahlreicher Begleitung eintritt. Don Juan soll verhaftet werden, bahnt sich aber mit dem Degen den Weg ins Freie und zieht sich in die Kirche zurück, in welche ihn der Comthur geladen hat. Hier findet er eine schwarze Speisetafel mit Gerichten von Nattern und Scorpionen vor, und sein steinerner Gastgeber spricht in drohenden Andeutungen, während ein noch unheimlicherer Gesang ertönt. Schon ist sein bisher mühsam aufrecht erhaltener Muth im Sinken, als der Stadtrichter mit seinen Leuten an der Kirchenthür erscheint und Zeuge wird, wie Don Juan den Mord Don Gonzalo's eingesteht und dann unter Donnerschlägen mit der Bildsäule versinkt. Das Vorgefallene theilt der erstaunte Beamte Doña Ana mit und führt ihr den jetzt als unschuldig erkannten Marquis als Gemahl zu.

Das Stück ist in Sprache, Charakterzeichnung und Führung der Handlung ein recht verdienstliches. Was jedoch

sofort in die Augen fällt, ist der Umstand, dass das Wüstlingsleben Don Juan's ganz in den Hintergrund gerückt wird. Von seinen frühern Liebschaften hören wir nur gesprächsweise, und seine hartnäckige Werbung um Doña Ana zielt hauptsächlich auf Vermählung ab. Er ist mehr Raufbold als Wüstling, und das Drama verdient beinahe den Namen eines Guapo-Stücks. Dass die Handlung hierdurch einfacher und übersichtlicher wird, als in Tirso de Molina's „El burlador de Sevilla y Convidado de piedra", ist klar; ebenso sicher ist aber, dass sie dadurch an dem eigenthümlichen Gepräge einbüsst, welches der Stoff durch die Ueberlieferung erhalten hat, und dass die Ausübung der göttlichen Gerechtigkeit durch ein so gewaltsames Mittel, wie das zweimalige Auftreten der Bildsäule, durch die Verachtung menschlichen Lebens und weiblicher Tugend seitens Don Juan's (bei Tirso) eher gerechtfertigt ist, als durch ersteres Verbrechen allein (bei unserm Dichter). Dass Don Alonso übrigens Tirso's Drama vor Augen gehabt hat, geht aus der Bühnenweisung „Descúbrese etc. Don Gonzalo de Ulloa, como se vió el convidado de piedra antiguamente" deutlich hervor.

Corral (Gabriel del), Verfasser des Schäferromans „La Cintia de Aranjuez", hat ein Drama „La Trompeta del Juicio" geschrieben. Dasselbe ist durch cultistische Sprache verunziert, hat aber packende Stellen. Dies gilt besonders von der Scene, in welcher eine schöne Büsserin ihren Liebhaber umarmen will, nachdem sie dieser Leidenschaft halber ihre Einsamkeit verlassen hat. In diesem Augenblicke geschehen Donnerschläge, und aus einer schwarzen Wolke erschallt die furchtbare Posaune des Jüngsten Gerichts.— In der Osuna-Bibliothek existirt eine Handschrift dieser Comödie unter dem Namen des Francisco de Rojas, und die Autorschaft dieses Dichters erscheint, innern Gründen nach, nicht ausgeschlossen.

Correa (Juan Antonio), ein Portugiese, verfasste das Drama „Pérdida y restauracion de la Bahía de Todos Santos".

Cortés (Bartolomé) ist Autor einer merkwürdigen Comödie „La playa de San Lúcar". Die Handlung derselben ist ein geradezu höllisches Durcheinander, aber die Verse berühren den Leser wie Nachklänge Lope de Vega's und seiner Schüler. Leider wird dieser Vorzug öfters dadurch ab-

geschwächt, dass ganz unmotivirt und unerwartet einzelne abscheuliche Gongorismen eingestreut sind.

Cruz (Sor Juana Ines de la) wurde 1651 zu San Miguel de Nepanthla (Mexico) geboren. Ihr Talent scheint ein sehr frühreifes gewesen zu sein, denn man erzählt, sie habe schon im Alter von drei Jahren das Lesen gelernt. Sie nahm später den Schleier und starb am 17. April 1695. Sowohl ihr Talent als ihre Schönheit wurden von ihren Zeitgenossen sehr bewundert; auch ihr wurde der Titel „zehnte Muse", auch „Phönix von Mexico" beigelegt. Ihre Comödie „Los empeños de una casa" verdient wirklich grosses Lob; sie eifert in derselben den Intriguenstücken Calderon's mit Erfolg nach, und die geistreich geschürzte Handlung, sowie die gewählte Sprache erinnern durchaus an die genannten Vorbilder. Nur die Verkleidung des Graciosos als Dame streift zu sehr ins Possenhafte über und bringt einen Miston in das sonst so feine Lustspiel.

Cruz y Mendoza (Don Gerónimo de la) ist Verfasser der Comödie „Sufrir más por valer más". Das Stück ist in Handlung und Sprache ungeschickt, aber wenigstens nicht schwülstig und anmaassend.

Cuenca y Arguello (Ambrosio de) hat mehrere Dramen geschrieben. „A igual agravio no hay duelo" ist ein sehr verwickeltes, auf unhaltbarer Basis stehendes, aber köstlich belustigendes Stück im Stile Tirso de Molina's; auch die Sprache ist dieses grossen Vorbildes nicht ganz unwürdig.

Cueva (Don Antonio de la). Dessen Drama „Como noble y ofendido" ist ein infolge übermässiger Häufung vieler Begebenheiten verwirrtes und ausserdem durch affectirte Sprache ganz ungeniessbares Stück.

Cueva (Salvador de la) ist Verfasser eines Musikdramas (Zarzuela): „Cuál es lo más en amor, el desprecio ó el favor."

Delgado (Juan) war aus Madrid gebürtig. Wir besitzen von ihm eine Heiligencomödie „El prodigio de Polonia" (San Jacinto).

Diaz de la Calle (Juan) ist Autor eines Dramas: „Dejar por Dios la corona y Prodigios de Valencia."

Duque de Estrada (Diego), geboren zu Toledo 1589, lebte noch weit in das siebzehnte Jahrhundert hinein. Nach

seiner eigenen Angabe hat er siebzehn Comödien verfasst, welche jedoch nicht auf uns gekommen und wahrscheinlich überhaupt nicht gedruckt sind. Es ist deshalb unmöglich zu bestimmen, welcher Periode sie angehören.

Enciso (Bartolomé de) ist Verfasser eines Schauspiels: „El casamiento con celos y Rey Don Pedro de Aragon."

Enriquez (Andrés Gil), ein Angestellter des Herzogs von Medina de las Torres, schrieb zwei selbständige Comödien, sowie in Gemeinschaft mit Matos und Diamante das Drama „El vaquero emperador y Gran Tamorlan de Persia".

Enriquez (Don Rodrigo). Dessen Comödie „Sufrir más por querer ménos" ist ein durchaus elendes Machwerk.

Enriquez de Fonseca (Luis), etwa 1620 zu Málaga geboren, hat verschiedene Dramen geschrieben, von welchen er jedoch wohl selbst keinen allzu hohen Begriff hatte, da er in seinem Buche „*Ocios de los estudios*", Neapel 1683, einige Loas und Bailes, aber nur ein Fragment seines Schauspiels „El Anibal de España, Viriato" veröffentlichte.

Enriquez de Guzman (Feliciana), gebürtig aus Sevilla, ist hauptsächlich dadurch bekannt, dass sie — nach Lope de Vega's Zeugniss im „Laurel de Apolo" — in Männertracht in Salamanca studirte und dort die Freuden und Leiden der Liebe kostete. Mit ihren Tragicomödien „Los jardines y campos sabeos", erster und zweiter Theil, beabsichtigte sie nach ihrer eigenen Erklärung in die Fussstapfen der Alten zu treten. Uebrigens ist zu bemerken, dass die Identität von Lope's „Feliciana" mit der Dichterin der „Jardines y campos sabeos" nicht über allen Zweifel erhaben ist, da Lope nur ihren Vornamen „Feliciana" nennt, ihren Familiennamen dagegen discret verschweigt.

Esquilache (Don Francisco de Borja y Aragon, Fürst von), Autor des Epos „Nápoles recuperada" und vieler verdienstvoller lyrischen Gedichte, schrieb eine Comödie zur Feier der Eidesleistung an den Prinzen Baltasar Carlos (1632), von welcher uns jedoch nicht einmal der Titel erhalten ist.

Estenoz y Lodosa (Pedro de) ist Verfasser zweier Heiligencomödien.

Von Fajardo y Acevedo (Fray Antonio) besitzen wir mehrere Dramen. Wahrscheinlich ist derselbe mit „Antonio

de Acevedo" und „El maestro Antonio Fajardo y Acevedo" identisch.

Felices de Cáceres (der Licentiat Juan Bautista), ein Geistlicher, geboren 1601 zu Calatayud, gestorben etwa 1630, schrieb verschiedene Comödien, von welchen uns „HACER BIEN NUNCA SE PIERDE" (El ingrato por amor) erhalten ist.

Fernandez de Solana (Diego) ist Verfasser eines Dramas: „LO QUE VALE UN ESPAÑOL."

Flores (Antonio Francisco de). Dessen Drama „EL SITIO DE CEUTA" ist offenbar ein Gelegenheitsstück; hierauf weist die nüchterne Beschreibung der militärischen Action und die Aufzählung der vielen Eigennamen hin. Es hat wenig poetisches Verdienst.

Fomperosa y Quintana (Pedro de), Jesuit, war Autor mehrerer Dramen, wahrscheinlich auch des bei Calderon besprochenen Stücks: „SAN FRANCISCO DE BORJA, DUQUE DE GANDÍA."

Francisco (Antonio). Unter diesem Namen (vielleicht identisch mit dem vorher erwähnten Antonio Francisco de Flores) findet sich ein Drama „FIRMEZA, AMOR Y VENGANZA" im 18. Bande der „*Escogidas*". Allerdings spricht dessen schwülstiger Stil nicht für diese Identität. Das Drama ist im übrigen nur durch das bis zum Extrem getriebene spanische Loyalitätsprincip bemerkenswerth, dass ein König von Gottes Gnaden ungestraft jede Scheusslichkeit verüben dürfe.

Freire de Andrade (Manuel), ein geborener Portugiese, hielt sich lange Jahre in Madrid auf und starb auch daselbst. Seine Comödie „VERSE Y TENERSE POR MUERTOS" war sehr beliebt, was durch die interessante Handlung und eine gewisse Wärme der Diction zu erklären ist; im übrigen erhebt sich das Stück durchaus nicht über das Durchschnittsgut der Periode.

Fúnes y Villalpando (Francisco Jacinto de), gewöhnlich unter „Villalpando" angeführt, Marquis von Osera u. s. w., wird als Verfasser von vier Comödien angegeben. Merkwürdig ist, dass zwei derselben: „MÁS PUEDEN CELOS QUE AMOR" und „EL VENCEDOR DE SÍ MISMO" genau die gleichen

Titel führen wie die betreffenden Stücke Lope de Vega's und Cubillo's; vielleicht sind dieselben Refundiciones.

Gallegos (Manuel de), geboren 1597 zu Lissabon, der Dichter des verdienstvollen Epos „*La Gigantomachia*", hat eine Anzahl Dramen geschrieben, wovon jedoch nur „El infierno de amor" in einer alten Handschrift der ehemals Duran'schen Bibliothek erhalten zu sein scheint.

Gamez (Gabriel) ist Verfasser zweier Heiligencomödien.

García (Márcos), ein Chirurg, schrieb das Drama „Engañarse en su favor".

García del Prado (José Antonio). Von diesem Dichter befinden sich drei handschriftliche Dramen in der Nationalbibliothek zu Madrid.

Gonzalez (der Licentiat Manuel). Dessen Schauspiel „El Español Juan de Urbina" ist ein in affectirtem Stil geschriebenes Schauerstück, in welchem der in seiner Ehre gekränkte Held, ein durch seine ausserordentliche Bravour bekannter Truppenführer Karl's V., seine schuldige Gemahlin, Muhme und Zofe mit seinem Hause den Flammen überliefert.

Gonzalez de Bustos (Francisco) ist Verfasser des farbenprächtigen, wenn auch hier und da etwas schwülstigen Dramas „Los españoles en Chile", Episoden aus dem araukanischen Krieg. Auch seine Heiligencomödie „Santa Olalla de Mérida" darf gelobt werden.

Gonzalez de Cunedo (Miguel) war aus Murcia gebürtig. Sein Schauspiel aus der Zeit des Mauriskenaufstandes gegen Philipp II.: „A un traidor dos alevosos y a los dos el más leal" ist ein aufgeblasenes, werthloses Machwerk.

Guedeja y Quiroga (Gerónimo) hat zwei Dramen verfasst: „En el sueño está la muerte" und „La mejor luz de Sevilla, Nuestra Señora de los Reyes". Das erste schildert, wie ein zügelloser junger Palermitaner durch die Ränke des Dämons zu vielen Schandthaten verleitet, schliesslich aber durch aufrichtige Busse gerettet wird. — Das zweite behandelt die Einnahme von Sevilla durch Ferdinand den Heiligen und scheint das Vorbild zu Christ. de Morales' Drama „La toma de Sevilla". Die beiden Stücke Guedeja's sind recht annehmbar.

Gutierrez (Don Diego) ist Autor eines Dramas: „Contra la fé no hay respeto" (El esclavo de su padre).

Guzman (Luis de). Dessen Comödie „El blason de Don Ramiro y Libertad del fuero de las cien doncellas“ scheint ganz zu Anfang der zweiten, vielleicht auch gegen Ende der ersten Periode geschrieben zu sein. Sie ist in würdiger und reiner, wenn auch nicht sehr poetischer Sprache verfasst.

Guzman Matos (Francisco de) hat das Schauspiel „La Arcadia en Belen y Amor el mayor hechizo“ geschrieben, in welchem (nach Barrera) „das Göttliche mit dem Weltlichen“, also wahrscheinlich die Geschichte Christi mit einer Liebesintrigue verflochten ist.

Hidalgo Repetidor (Juan) ist Autor mehrerer Dramen, unter andern des Schauspiels „Los Mozárabes de Toledo“.

Hurtado y Cisneros (Juan). Dessen allein bekanntes Drama „Callar hasta la ocasion“ enthält lauter abgenutzte Situationen in schwerfälliger, poesieloser Sprache.

Hurtado de Mendoza (Jacinto) ist Verfasser eines Acts der Comödie „Resucitar con el agua“.

Jimenez de Cisneros (Francisco). Von diesem Schriftsteller ist im 38. Bande der „*Escogidas*“ ein Drama „Emendar yerros de amor“ abgedruckt. Handlung und Diction desselben sind ungeschickt, die Situationen abgedroschen.

Lanini y Sagredo (Pedro Francisco de) blühte in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Er war Comödien-Censor und verfasste eine bedeutende Anzahl Dramen, theils selbständig, theils in Gemeinschaft mit andern Dichtern. Zu „El gran Rey anacoreta, San Onofre“ scheint ihm Claramonte's „El gran rey de los desiertos“ die Anregung gegeben zu haben; das Stück ist, trotz seiner zerrissenen Handlung, nicht ohne Verdienst und jedenfalls besser als sein Vorbild. Dagegen ist seine Nachbildung des Rojas'schen „La Patrona de Madrid“: „El Lucero de Madrid“ bedeutend schlechter als das Original; besonders ist das Heiligenwesen ganz ungebührlich viel weiter ausgesponnen und überhaupt jede Spur von Poesie verwischt. Ebenso nüchtern und mit Heiligenkram angefüllt ist das Drama „Será lo que Dios quisiere“, ein abermaliges Beispiel der beliebten Stücke, in welchen ein gewaltthätiger Mensch nach einem langen verbrecherischen Leben durch kurze Reue die Märty-

rer- und Heiligenkrone erringt. „La batalla de las Navas y El Rey Don Alfonso el Bueno" ist eine poesielose Darstellung der grossen geschichtlichen Periode, welche von der unglücklichen Schlacht bei Alarcos bis zu dem miraculösgewaltigen Siege bei den Navas von Tolosa reicht.

Liaño oder Llano (Lope de) ist Verfasser der affectirten Comödie „Bernardo del Carpio en Francia", deren Protagonist ein wahrer Miles gloriosus ist.

Lozano (Doctor Cristóbal), ein Geistlicher, hat unter seinem eigenen Namen nur eine, unter demjenigen seines Neffen — Don Gaspar Lozano Montesinos — fünf Comödien veröffentlicht. Er ist ein ungleicher Dichter. So ist „Los amantes portugueses" ein ungelenkes, gekünsteltes und frostiges Machwerk, während „Heródes Ascalonita" trotz ebenfalls affectirter Sprache, durch die Gewalt der geschilderten Leidenschaften und psychologische Feinheiten unsere Theilnahme erregt. Die Eifersucht des Herodes, welche durch die Phantasie derart erhitzt wird, dass er wie von Sinnen um sich schlägt, kann an Intensität nur mit dem Schmerze verglichen werden, welcher ihn bei der Nachricht von der auf seinen eigenen Befehl erfolgten Hinrichtung Mariamnens durchwühlt. Eine eigenthümliche Idee ist, dass die Fama am Schlusse der schönen Mariamne erscheint und den Messias verheisst, wobei sie auf deren Namen — Maria und Anna — als diejenigen der Mutter und Grossmutter Christi anspielt. Mit dem Calderon'schen „El mayor mónstruo los celos" hat das Stück nichts gemein.

Von Llanos y Valdés (Francisco de), einem Hauptmann, besitzen wir zwei Heiligencomödien: „El hijo de la virtud, San Juan Bueno", erster und zweiter Theil, von welchen sich wenig Gutes sagen lässt.

Llobregat y Esteve (Francisco) wird als Verfasser dreier Dramen genannt.

Malaspina (Doctor Francisco de) hat unter dem Titel „La fuerza de la verdad" eine ungeschickte, schwülstige und ihrem Vorbilde „El diablo predicador" weit nachstehende Comödie geschrieben.

Maldonado (Juan) ist nur als Verfasser von Burlesken bekannt.

Malo de Molina (Gerónimo) hat ein Drama: „Contra

SU SUERTE NINGUNO" geschrieben, welches die zweite Schlacht bei Pharsalia, Cäsar's Triumph und Tod, behandelt. Dass sich hier die Römer geberden wie die spanischen Capa y espada-Helden, mag dem Autor hingehen, ebenso sein Cultismo und falsches Pathos; aber eine wahre Versündigung an der Weltgeschichte ist es, dass das Motiv des Brutus zur Ermordung Cäsar's in einer gemeinen Eifersüchtelei auf eine angebliche Gemahlin des Pompejus — Roselia — gesucht wird.

Maluenda (Jacinto Alonso) wird als Verfasser mehrerer Dramen genannt, welche nicht auf uns gekommen sind; auch schrieb er einen Act der noch vorhandenen Comödie „LA VÍRGEN DE LOS DESAMPARADOS DE VALENCIA".

Manuel de Melo (Francisco), der Autor des vortrefflichen Geschichtswerks „*Historia de los movimientos, separacion y guerra de Cataluña*", geboren 1611 zu Lissabon, ebendaselbst 1666 gestorben, soll mehrere Dramen verfasst haben, welche jedoch verloren zu sein scheinen. Nur das Fragment einer komischen Composition mit dem humoristischen Titel „LA IMPOSIBLE. IDILIO CÓMICO REAL. TRAGEDIA" ist uns erhalten.

Martí y Zaragozá (Manuel), Dekan von Alicante, geboren 1663, gestorben 1737, hat vier Comödien geschrieben.

Mesa (Antonio de). Dessen Drama „EL CIELO POR LOS CABELLOS" ist im 43. Bande der „*Escogidas*" als Werk dreier Autoren gedruckt. Es ist ein ganz gewöhnliches Heiligenstück und die Untersuchung der Autorschaft deshalb von keinem Werth.

Mesa (Blas de) ist Verfasser der Comödie „CADA UNO CON SU IGUAL", eines in Erfindung, Mache und Diction geradezu idiotischen Machwerks.

Milan y Aragon (Felipe de), wahrscheinlich ein adeliger Valencianer, hat das Drama „MENTIR POR RAZON DE ESTADO" geschrieben. Eine geistreiche, originelle Intrigue und angemessene Diction verleihen diesem Stücke Anspruch auf Lob und Beachtung.

Mojica (Juan Antonio de). Dessen Comödie „LA OFENSA Y LA VENGANZA EN EL RETRATO" liegt der originelle Gedanke zu Grunde, dass für ein nur scheinbares Verbrechen (ein Prinz glaubt fälschlicherweise, die Gemahlin seines Bruders

in der Dunkelheit entehrt zu haben) eine scheinbare Strafe — Durchbohren des Bildnisses des Uebelthäters mit dem Dolch — genüge. Führung der Handlung und Sprache sind etwas ungeschickt, aber hierfür entschädigt ein gewisses Farbentalent in Darstellung der Leidenschaften.

Montero de Espinosa (Roman), etwa 1620 bis 1625 zu Madrid geboren, später zu hohen militärischen Posten emporgestiegen, hat mehrere Dramen verfasst. „Fingir lo que puede ser" ist in Erfindung und Führung der Handlung ebenso unklar, als in der Sprache. „Lavar sin sangre una ofensa" ist eine höchst verwickelte, auf sehr unwahrscheinlichen Voraussetzungen beruhende Intriguen-Comödie, welche aber nicht ohne Verdienst ist, während „Hay culpa en que no hay delito" als ein gänzlich werthloses, abenteuerlich-unsinniges Stück bezeichnet werden muss.

Monteser (Francisco Antonio de) ist hauptsächlich durch seine Burleske „El caballero de Olmedo" und eine Anzahl Entremeses bekannt.

Morales (Cristóbal de) ist ein Schriftsteller, welcher in die Fussstapfen des schwülstigen Crist. de Monroy trat, ohne jedoch dessen Talent zu besitzen. „El legítimo bastardo" behandelt einen unsinnigen Stoff, ebenso „Renegado, rey y mártir", dessen Protagonist einer der beliebten Heiligen ist, welche nach einem mit Scheusslichkeiten verbrachten Leben schliesslich die Märtyrerkrone erwerben. „El renegado del cielo", ein Stück, welches von Barrera irrthümlicherweise mit dem vorerwähnten als identisch angeführt wird, ist eine elende Nachbildung des Guillem de Castro'schen „El renegado arrepentido". „La toma de Sevilla" scheint dem Drama „La mejor luz de Sevilla" von Guedeja entlehnt. „Dejar por amor venganzas" ist eine verwirrte, in abscheulichem Stil abgefasste Intriguen-Comödie. Es ist unbegreiflich, wie solche Stücke aufs Theater gebracht werden konnten, und doch muss Morales einige Popularität besessen haben, da alte Drucke seiner Dramen ziemlich häufig sind.

Morchon (Manuel) ist Verfasser zweier Comödien: „La victoria del amor" und „La razon bucsa venganza". Die erste ist eine schlecht dramatisirte Ritterfabel, die zweite behandelt die wirksame Geschichtsepisode des Longobardenkönigs Alboin und der Gepidenprinzessin Rosamunda. Beide

Stücke zeigen eine gezierte, hölzerne Sprache, und der Poetaster wird trotz seiner unterwürfigen Apostrophe an die Mosqueteros am Schlusse von „La victoria del amor“:

Mosqueteros tan honrados,
Don Manuel Morchon os pide
rendido, apacible y blando,
le deis de limosna un victor

schwerlich den gewünschten Beifall errungen haben.

Nanclares (Antonio de). Dessen Drama „La hechicera del Cielo“ behandelt die Legende der heiligen Euphrasia in ebenso ungeschickter als bombastischer Weise.

Nuñez de Barros (Estéban), ein Portugiese, Ende 1637 geboren, schrieb drei Comödien in castilianischer Sprache.

Olivares Vadillo (Sebastian de) blühte etwa 1650. Sein Drama „Guardar palabra á los Santos“ ist eine plumpe Nachahmung von Tárrega's „El esposo fingido“, immerhin aber noch besser als sein ebenso aufgeblasenes als armseliges Schauspiel „Los muros de Jericó“.

Orozco (Juan de). Dessen Drama „Manasés, Rey de Judea“ ist eine werthlose Arbeit in abscheulich gezierter Sprache.

Ortí (Marco Antonio), geb. 1593, wird als Verfasser einiger verloren gegangener Comödien genannt; mit Maluenda gemeinschaftlich schrieb er das Drama „La Vírgen de los Desamparados de Valencia“. — Auch sein Sohn:

Ortí y Moles (José) hat sich in einer Comödie „Aire, tierra y mar son fuego“ und verschiedenen kleinern Compositionen im dramatischen Fache versucht.

Osorio (Tomás). Dessen Drama „El rebelde al beneficio“ ist unter verschiedenen Titeln in nicht weniger als drei Bänden der „*Escogidas*“ (dem 4., 34. und 45.) abgedruckt. Diese Popularität des recht schwachen Stücks mag in dem Stoffe — der Ermordung des Prinzen Wilhelm von Oranien durch den Fanatiker Balthasar Gérard — zu suchen sein, aber selbst dem spanischen Dichter schien die That einer moralischen Entschuldigung zu bedürfen, da er die Tugend der Geliebten des Gérard durch den Prinzen verfolgen lässt und somit ausser dem religiösen Fanatismus, den mächtigsten Hebel zu Mordthaten — die Eifersucht — in Bewegung setzt.

Osorio de Castro (Gerónimo), ein Portugiese, geb.

1657, gest. 1714, hat mehrere Dramen in castilianischer Sprache verfasst.

Osuna (Alonso de) ist Autor mehrerer Comödien. Nach „El pronóstico de Cádiz" zu urtheilen, scheinen dieselben indessen sehr schwache Compositionen zu sein.

Oviedo (Luis de). Unter diesem Namen ist im 26. Bande der *„Escogidas"* eine Comödie „Los sucesos de tres horas" abgedruckt, welche in geistreicher Anlage und feiner Sprache mit den bessern Capa y espada-Stücken Calderon's wetteifern kann. Offenbar hatte sich der Dichter auch diesen zum Vorbild genommen. — Ein Don Luis de Oviedo wird 1612 in Luis de Cabrera's *„Relaciones"* als ein von dem Cardinal von Toledo zum Kanonikus ernannter Angestellter dieses Würdenträgers genannt. Auch der Graf von La Granja, Don Luis Antonio de Oviedo, könnte als Verfasser des Stücks in Betracht kommen.

Von Pacheco (Rodrigo), einem Portugiesen, ist ein Band von 12 handschriftlichen Heiligencomödien in der Duran-Bibliothek erhalten.

Pantaleon de Ribera (Anastasio), geb. 1600, bekannter lyrischer Dichter, soll einige Comödien geschrieben haben.

Paravicino y Arteaga (Fray Hortensio Felix), geb. 1580, gest. 1633, berühmter Kanzelredner und eifriger Gongorist, versuchte sich in einer „Invencion real": „Gridonia ó Cielo de Amor vengado." Es ist dies ein grosses Schau- und Zauberstück im Ritterromanstil, sehr schwülstig, sehr langweilig und deshalb einer nähern Besprechung nicht werth.

Von Paredes (Juan de) ist eine von Lope de Vega citirte Comödie „El muerto vivo y Lealtad en la traicion" handschriftlich in der Osuna-Bibliothek vorhanden. Da nur dieses eine Manuscript auf uns gekommen zu sein scheint und das Drama nach dem erwähnten Citat ein beliebtes gewesen sein muss, so soll dessen Inhalt hier kurz angegeben werden. — König Heinrich von Ungarn ist von schwerer Krankheit befallen gewesen. Sein ehrgeiziger Neffe Carlos hatte während derselben den mächtigsten Grossen des Reichs, Feduardo, zu überreden gesucht, den Tod des Kranken durch Gift zu beschleunigen und ihm damit die Usurpation des Thrones zu erleichtern, welcher nach den Gesetzen auf die Tochter Heinrich's, Isabela, und deren Verlobten,

Enrique, einen andern Neffen des Königs, überzugehen hatte. Feduardo war, da die Partei Carlos' momentan im Uebergewicht schien, verstellter Weise auf den Plan eingegangen, hatte dem König aber nur einen Schlaftrunk gereicht und ihn in aller Eile in der Familiengruft beisetzen lassen. Dort sucht er ihn zu Beginn des Dramas auf, befreit ihn aus dem Sarkophag und veranlasst ihn, sich einstweilen in seinem Hause verborgen zu halten. Unterdessen geräth das Reich, wie zu erwarten, in grossen Aufruhr; die einen halten zu Carlos, die andern zu Enrique und Isabela. Die beiden Nebenbuhler schreiten zu Thätlichkeiten, weshalb Isabela, obgleich sie Enrique liebt, es für rathsam hält, ihre endgültige Erklärung hinauszuschieben. Carlos versucht in der Zwischenzeit, ihre Liebe zu erringen, während seine Schwester Aurora sich um die Liebe Enrique's bemüht. Als der König endlich nach langem, wahrhaft feigem Zaudern aus seiner Verborgenheit heraustritt, wendet sich Alles gegen Carlos, der sein Verbrechen in einem Kerker büsst. Enrique erhält Isabela's Hand, während Aurora mit einem Sohne Feduardo's verlobt wird. — Was dem Stücke die erwähnte Beliebtheit verschafft haben mag, ist wohl der Umstand, dass die verschiedenen unerwarteten Erscheinungen des todt geglaubten Königs ihre Wirkung ebensowenig auf die Zuschauer, als auf die handelnden Personen verfehlten. Dieses stoffliche Interesse erschöpft aber auch die Anziehungskraft des Stückes, denn die Diction desselben ist ungelenk und rhetorisch, die Versification dilettantenhaft.

Paz (Maestro Tomás Manuel de), Schreiblehrer zu Madrid, verfasste zwei Dramen. „La mitra y pluma en la cruz, San Casiano" ist ein unbedeutendes Heiligenstück, während „Al noble su sangre avisa", trotz der abenteuerlichen und etwas verwirrten Handlung, immerhin dramatische Intention zeigt.

Pedreira (Manuel), ein Portugiese, wird als Verfasser mehrerer castilianischen Comödien genannt.

Perez de Borja (Francisco), ein wahrscheinlich aus Salamanca gebürtiger Schriftsteller, schrieb vier Dramen.

Von Polo (Francisco) findet sich im 23. Bande der „*Escogidas*" ein Drama über den Cid: „El honrador de sus hijas", welches eines der schlechtesten in dieser Sammlung abgedruckten Stücke ist.

Quirós (Francisco Bernardo de), lebenslänglicher Palast-

aufseher, ist hauptsächlich durch seine Entremeses und die von der Inquisition verbotene, allerdings stark gepfefferte Burleske „El hermano de su hermana“ (El cerco de Zamora) bekannt. Seine Heiligencomödie „La Luna de la Sagra, vida y muerte de la Santa Juana de la Cruz“ ist in ihrer Art keine der schlechtesten.

Rebolledo (Graf Bernardino de) schrieb eine Tragicomödie: „Amor despreciando riesgos“.

Ribera (Maestro Fray Diego de) ist Verfasser des im 31. Bande der „*Escogidas*“ abgedruckten elenden Dramas „La traicion en propia sangre“.

Roa (Maestro Gabriel de), Mitglied der Akademie zu Madrid, schrieb mehrere Dramen. „El esclavo del más impropio dueño“ ist eine langweilige Variante des so oft und viel besser behandelten Themas der Seelenverschreibung an den Dämon. „Premiar al liberal“ ist ein abenteuerliches Stück, welches im Stoffe grosse Aehnlichkeit mit vielen Fabeln Lope de Vega's, Guillem de Castro's und anderer Dichter der ersten Periode zeigt, aber deren wunderbar poetische Sprache gänzlich vermissen lässt.

Rosas oder Rozas (Cristóbal de) hat mehrere Dramen geschrieben. „Lo que mienten los indicios“ ist eine Schablonenarbeit, welche mitunter auch Francisco de Rojas beigelegt worden ist.

Salado Garcés (Francisco) ist Verfasser eines Schauspiels „A lo que obliga el desden“.

Von Salazar y Luna (Bartolomé de) findet sich im 22. Bande der „*Escogidas*“ eine Comödie „Los dos Monarcas de Europa“, welche hauptsächlich die Geschichte der natürlichen Tochter Karls V., Margarethe, behandelt. Sie hat sehr wenig Verdienst.

Salgado (Francisco) ist Autor mehrerer Dramen. „Amar y no agradecer“ ist ein schlechtes Stück mit abgedroschenen Situationen. „Nuestra Señora de la Luz“ ist im ganzen besser, obgleich nicht organisch gefügt.

Sedeño (Jimenez) hat ein Drama „La Aurora del Sol divino“ geschrieben, welches die Geschichte der Jungfrau Maria in würdiger, wenn auch nicht sehr poetischer Weise behandelt.

Von Sicardo (Felipe) sind mehrere Comödien auf uns

gekommen. „La cruz hallada y triunfante“ führt uns die Bekehrung des Kaisers Constantin und dessen Sieg über Maxentius nach Auffindung des heiligen Kreuzes vor. Die Behandlung des Stoffes ist eine angemessene, wenn auch nicht hervorragende. „Lo más es saber vencerse“ ist eines der unendlich langweiligen novellesken Dramen in Calderon's Manier, in welchen cyprische und thessalische Fürstlichkeiten ihre gespreizte Courtoisie und Tapferkeit zur Schau tragen.

Suarez de Deza y Avila (Vicente) hat ein Buch „*Donaires de Tersícore*“ herausgegeben, welches eine grosse Anzahl Entremeses und zwei Burlesken enthält. In einer der letztern: „Amor, ingenio y mujer“, findet sich eine Aufzählung vieler Comödientitel der Periode, welche — da das Buch 1663 gedruckt ist — als Anhaltspunkt für die vorherige Abfassung der betreffenden Stücke dienen kann.

Von Tapia y Ballesteros (Juan de) besitzen wir eine höchst unbeholfene Comödie „Fuerza de amor y venganza“.

Torre Farfan (Fernando de la), geboren 1608, gestorben 1672, wird als Verfasser mehrerer Dramen genannt.

Torre y Sevil (Francisco de la), geboren zu Tortosa, etwa 1620, war ein angesehener Edelmann und Calatrava-Ritter. Seine am häufigsten gedruckte Comödie ist „La confesion con el demonio“. Dieselbe behandelt den gleichen Stoff wie Zárate's „Las misas de San Vicente Ferrer“, jedoch in roherer Weise.

Ulloa Pereyra (Luis de) ist Verfasser mehrerer Comödien, unter anderm der in dem 43. Bande der „*Escogidas*“ abgedruckten: „Porcia y Tancredo.“

Ulloa y Sandoval (Gonzalo de). Dessen Drama „El amante más cruel y la amistad ya difunta“ zeigt uns die Verführung eines jungen Edelmanns durch den Dämon zu allen möglichen Schandthaten, schliesslich aber dessen Bekehrung durch die Erscheinung eines verstorbenen Freundes. Der Stoff ist in der Hauptsache ein oft gebrauchter, die Ausführung dilettantenhaft.

Valdés Villaviciosa (Melchor de) ist Autor eines im 31. Bande der „*Escogidas*“ veröffentlichten, recht unsinnigen Dramas „Los prodigios de amor“. Die mit Cultismo stark versetzte Sprache gebraucht der Dichter indessen mit Gewandtheit.

Vargas (Doctor Manuel Antonio de) hat in „Las niñeces y primer triunfo de David“ die Besiegung Goliath's durch David in durchaus edler Manier und Sprache behandelt.

Vega Beltran (der Baccalaureus Juan de) ist Verfasser einer Comödie: „No hay culpa donde hay amor.“

Vera y Mendoza (Fernando Luis de). Dessen einzig bekanntes Schauspiel „No hay gusto como la honra“ ist ein gewöhnliches Machwerk mit schiefer Moral.

Vera Tassis y Villaroel (Juan de), der bekannte Herausgeber der Dramen Calderon's, hatte wenig Glück mit seinen eigenen Productionen auf dramatischem Gebiete. So ist „La corona en tres hermanos“ eine ungelenke Nachahmung von Lope de Vega's „La Campana de Aragon“. Ebenso zeigt „El patron de Salamanca, San Juan de Sahagun“ trotz des dankbaren Stoffes (eine Familienfehde, welche der Heilige zu schlichten bemüht ist, während ihm der Dämon entgegenarbeitet) die gleich ungeschickte Hand in Führung der Handlung und Diction.

Viceno (Francisco). Dessen Drama „Robérto el Diablo“ ist gleich dem Drama eines Ungenannten im 11. Bande der „*Escogidas*“: „El loco en la penitencia“, eine nicht ungeschickte Bearbeitung der Legende von Robert dem Teufel.

Vidal y Salvador (Manuel) wird als Verfasser einer ganzen Anzahl Comödien genannt, welche indessen grösstentheils nicht in den Druck gelangt zu sein scheinen.

Villamediana (Don Juan de Tassis y Peralta, Graf von), der unglückliche, übermüthige Magnat, welchem entweder seine rücksichtslose Spottsucht oder die Eifersucht seines Monarchen (Philipp IV.) ein jähes tragisches Ende bereitete, schrieb das Festspiel „La gloria de Niquea“. In diesem wenig bedeutenden Werke spielte und tanzte Königin Elisabeth die kurze Rolle der „Göttin der Schönheit“. Ob der Graf sich wirklich einer ernsten Leidenschaft zu der genannten Fürstin hingegeben hat, ist heute noch Gegenstand des Streits unter einigen Gelehrten. Eine vorurtheilsfreie Prüfung der Gedichte des unglücklichen Edelmanns scheint die Verneinung dieser Frage zu ergeben. Das ewige, tändelnde Wiederkehren der gleichen Idee allzu erhabener Liebe macht entschieden den Eindruck einer poetischen Spielerei, wie bei den Troubadours. Der anmaassende, eingebildete Graf, Fein-

schmecker der Liebe, erdachte sich als besonders pikantes Gericht die Liebe zu einer Königin. Seine Eitelkeit fand einen besondern Reiz darin, von den feigen Hofschranzen als kühner Ikarus bewundert zu werden. Er hätte besser gethan, auch an das Ende dieses Vorbildes zu denken.

Villaviciosa (Sebastian de), Ritter des Johanniterordens, schrieb einige Comödien selbständig, eine weit grössere Zahl jedoch in Gemeinschaft mit andern Dichtern. Die beste der letztern Gattung ist die mit Avellaneda verfasste: „CUÁNTAS VEO, TANTAS QUIERO". Von seinen selbständigen Arbeiten muss „LA SORTIJA DE FLORENCIA" — auf einen ähnlichen Vorfall gegründet, wie ihn Calderon's „GUSTOS Y DISGUSTOS NO SON MÁS QUE IMAGINACION" schildert — zum Mittelgut der Periode gezählt werden. „AMOR PUESTO EN RAZON" ist ein lebhaftes Intriguenstück, dessen Verwickelungen indessen sehr an den Haaren herbeigezogen sind.

Vitoria (Francisco de), aus Toro gebürtig, ist Verfasser der im 4. Bande der „*Escogidas*" abgedruckten Comödie „OBLIGAR CON EL AGRAVIO". Deren Intrigue ist ebenso sinnreich und originell als verwickelt, aber die Führung derselben lässt viel zu wünschen übrig.

Anonyme Comödien dieser Periode.

Viele Dramen dieser Periode sind aus verschiedenen Gründen anonym erschienen. Die meisten derselben tragen die Bezeichnung: „de un Ingenio de esta Corte", aber auch: „de un Ingenio sevillano", „complutense" u. s. w. je nach dem Wohnort des Dichters. Die erstgenannte Klasse ist sogar hier und da unsinnigerweise über Bausch und Bogen dem König Philipp IV. zugeschrieben worden, eine Unmöglichkeit, welche sich selbst richtet. Aber auch die Vermuthung, diese Schauspiele rührten jedenfalls von mit dem Hofe zusammenhängenden Autoren her, ist unbegründet; „esta Corte" ist einfach Madrid und „un Ingenio de esta Corte" ein in Madrid ansässiger Dichter. Wirklich bemerkenswerthe Dramen finden sich — mit Ausnahme derjenigen, welche wir bei Gelegenheit ihrer muthmaasslichen Autoren besprochen haben, wie „EL

DIABLO PREDICADOR", „EL CONDE DE SEX" u. s. w. — kaum unter diesem Schwall anonymer Productionen; sie gehören meistentheils zur Schablonenwaare. Eine ganze Reihe derselben ist indessen fälschlicherweise von gewissenlosen Druckern theils Calderon, theils andern bekannten Dichtern zugeschrieben worden, um unter diesen Aushängeschildern einen flotten Verkauf zu erzielen. Von diesen hat Vera Tassis die dem Calderon angedichteten fast sämmtlich ausdrücklich zurückgewiesen, und für die Richtigkeit dieser Zurückweisung sprechen auch innere Gründe. Hierunter befinden sich zum Beispiel „EL ESCÁNDALO DE GRECIA CONTRA LAS SANTAS IMÁGENES", „SÉNECA Y NERON", „EL RIGOR DE LAS DESDICHAS", „LA CODICIA ROMPE EL SACO", „EL MERCADER DE TOLEDO" und andere, sowie eines der besten dieser Klasse: „LOS EMPEÑOS DE UN PLUMAJE."

Dem Pedro Rosete Niño ist hier und da die verdienstvolle, anonym gedruckte Comödie:

„EL TRIUNFO DEL AVE MARÍA" zugeschrieben worden. Ist sie von diesem Dichter, so muss sie als eine seiner besten gelten. Sie schildert in lebhaften Farben die Heldenthaten der spanischen Ritter bei der Eroberung von Granada, entbehrt jedoch — wie Lope de Vega's ähnliches Stück „EL CERCO DE SANTA FÉ" — eines einheitlichen Helden.

Andere anonyme Comödien sind Nachbildungen, aber nicht Verbesserungen früherer Werke, wie „LOS MONTEROS DE ESPINOSA" (jedenfalls nach Lope de Vega's gleichnamigem Drama), „A SER REY ENSEÑA UN ANGEL" (nach Rodrigo de Herrera's „DEL CIELO VIENE EL BUEN REY"), „LA VIRTUD CONSISTE EN MEDIO" (nach Tirso's „TANTO ES LO DE MÁS COMO LO DE MÉNOS") u. s. w. Es würde zu weit führen, mit der Aufzählung dieser für die Allgemeinheit unwichtigen Productionen weiter ins einzelne zu gehen, aber es muss schliesslich noch ein Drama besprochen werden, welches durch geniale Gedanken weit über die andern hervorragt. Es handelt sich um:

„EL FALSO NUNCIO DE PORTUGAL." — Don Pedro de Sayavedra, Sohn eines unbemittelten Militärs, fühlt den unbezwinglichen Drang, eine grosse Rolle in der Welt zu spielen. Um sich die Mittel für ein glänzendes Auftreten zu verschaffen, nimmt er seine Zuflucht zu dem ebenso unerlaub-

ten, als in seinen Händen wirkungsvollen Mittel der Urkundenfälschung. Auf diese Weise verschafft er sich grosse Summen Geldes und ein Santiago-Ordenskleid. Da er jedoch fürchtet, seine Betrügereien könnten in seinem Vaterlande Spanien an den Tag kommen, so verlässt er dasselbe und begibt sich in Begleitung einiger Helfershelfer nach Portugal. Auf dem Wege hört er von einem Geistlichen, dass Papst Paul III. im Begriffe stehe, einen Nuntius behufs Einführung der Inquisition nach Portugal zu entsenden. Sein Plan, sich als diesen Nuntius aufzuspielen, ist schnell gefasst, und das Schicksal begünstigt ihn, indem es ihm einen Brief des genannten Papstes in die Hände spielt, welchen der Secretär des Königs von Portugal verloren hat. Im Besitz dieser Waffe, stellt er sich bei einer Jagd dem König und dessen Edelleuten unter verschiedenen fingirten Adelstiteln vor, indem er nicht undeutlich durchblicken lässt, die edle Hülle decke eine noch höhere Würde. Sein hoheitsvolles Auftreten sichert ihm den Erfolg, und nach kurzer Zeit zieht er als Cardinallegat in Lissabon ein. Die Aufgabe, welche er sich gesetzt hat, die Inquisition in Portugal einzuführen, ist eine höchst schwierige, aber sein durchdringender Verstand, seine eiserne Energie und angeborene Würde helfen ihm über alle Hindernisse hinweg. Obgleich der König, der Erzbischof von Evora, der Adel und das Volk sich gegen seine Absicht erklären, bezwingt er den Widerstand des ersteren durch Androhung schwerer Kirchenstrafen, denjenigen des Erzbischofs durch Ernennung zum Generalinquisitor, viele Adelige durch Verleihung von andern Aemtern in dem neuen Institut, das Volk durch grossartige Wohlthätigkeit. Aber nicht allein auf kirchlichem Gebiete macht er seinen allbezwingenden Einfluss geltend, er greift auch bestimmend in die Familienverhältnisse des Königspaares ein. Der König vernachlässigt seine edle Gemahlin Catharina, um einer Hofdame, Doña Beatriz de Atayde nachzustellen. Letztere, welche den Herzog von Braganza liebt, verbündet sich mit der Königin und dem Erzbischof von Evora, um ihre Vermählung mit dem Herzog durchzusetzen. Die nachgesuchte Hülfe des fingirten Nuntius wird ihr ebenfalls zugesichert, und auf dessen Rath lässt sie bei einem Tanzfeste einen Handschuh fallen, welchen der Herzog aufhebt, obwohl der König gleichfalls danach greift. Auf die

entrüstete Frage des Monarchen nach dem Grunde dieses Vorwitzes, erwidert der Herzog, als Bräutigam Beatricens nehme er dieses Recht für sich in Anspruch. Der König schnaubt vor Wuth, muss aber, als sich der vermeintliche Legat ins Mittel legt, dessen rücksichtsloser Festigkeit weichen. Dies ist indessen der Höhepunkt der Grösse Sayavedra's. Ein Brief Papst Paul's III. ist eingetroffen, mit welchem er dem König den Betrug aufdeckt und um Verhaftung des falschen Legaten ersucht. Der König ersieht seine Gelegenheit, sich an dem Manne zu rächen, der nicht allein sein Vertrauen misbraucht hat, sondern auch seiner Leidenschaft in den Weg getreten ist, und gibt Befehl, ihn hinzurichten. In diesem Augenblicke trifft jedoch ein weiteres Schreiben des Papstes ein. Dasselbe besagt, er habe die Sache Sayavedra's genau geprüft und gefunden, dass der falsche Legat statt Bestrafung Belohnung verdiene; er sei das Werkzeug Gottes gewesen, die heilige Inquisition in Portugal einzuführen; nicht allein das Institut selbst, sondern auch die Personen, welchen Sayavedra Würden in demselben verliehen, sollten belassen werden; Sayavedra selbst solle sich nach Rom begeben, um dort die ihm gebührende Belohnung zu empfangen. Hiermit schliesst das Stück.

Die wahren Thatsachen, welche unserm Drama zu Grunde liegen, hat Llorente in seiner maassgebenden „*Histoire de l'Inquisition*", Paris 1818, Band II, Kap. XVI, in übersichtlicher Weise zusammengestellt. Da er es der Mühe werth hält, die Darstellung des Sachverhalts in unserm Schauspiele ausdrücklich als eine falsche zu bezeichnen, so muss dasselbe wohl ein sehr bekanntes und beliebtes gewesen sein. Der Hauptunterschied zwischen der thatsächlichen und der poetischen Gerechtigkeit besteht darin, dass Sayavedra in Wirklichkeit eine neunzehnjährige Galeerenstrafe zu verbüssen hatte. Dass aber die Katastrophe unsers Schauspiels den bei weitem richtigeren Abschluss der das Stück durchziehenden poetischen Intention bildet, ist unbestreitbar. Diese Intention ist die jesuitische, welche in des Papstes Brief am Schlusse deutlich ausgesprochen wird: Sayavedra, obgleich ein Betrüger, war das Werkzeug Gottes zu einem hohen Zwecke, mit andern Worten: „Der Zweck heiligt die Mittel." Stellt man sich auf den Standpunkt des Spaniers

im siebzehnten Jahrhundert, welcher die Inquisition im allgemeinen als eine wohlthätige Institution betrachtete (denn deren Fortbestehen wäre, einem so kriegerischen Volke gegenüber, sonst unmöglich gewesen, wie das Beispiel der viel weichlicheren Neapolitaner beweist), so wird man gegen die Logik obigen Schlusses wenig einwenden können, wenn man die moralische Seite der Sache ausser Acht lässt. — Dieser echt dramatische Plan festgestellt, erregt auch die Ausführung desselben unsere Bewunderung in hohem Grade, weniger durch äussere, sprachliche Behandlung, als durch die starr consequente Verfolgung des Grundgedankens. Weit über alle Personen des Stücks ragt Sayavedra. Dieser Mann war von der Natur zur Bekleidung der höchsten menschlichen Würden angelegt; was ihm fehlte, war nur hohe Geburt und ein grosses Vermögen. Wer will es ihm verargen, dass er — theils persönlichen Ehrgeizes, theils eines ihm als religiöse Heldenthat vorschwebenden Zieles halber — diese Mängel durch Verstellung und Fälschung zu ersetzen suchte? Sind nicht diese Vergehen nur Sünden gegen die menschlichen Gesetze, während das durch dieselben erreichte Ziel — die Einsetzung der Inquisition in Portugal — in seinen Augen ein Verdienst vor Gott war? Hat er diesen hohen Zweck nicht gegen den Willen eines Königs und eines Königreichs durch feurige Beredsamkeit, eiserne Festigkeit und hoheitsvolles Benehmen durchgesetzt? Und was bedeuten hiergegen die angewendeten Mittel? Dies ist des Dichters Logik, und man wird zugeben, dass dieselbe — von seinem Standpunkte aus — nicht allein consequent, sondern auch culturgeschichtlich und psychologisch interessant ist. — Hier wollen wir abbrechen, um die Geduld des Lesers, welchem wir die eigene Prüfung des verdienstvollen Dramas dringend anempfehlen, nicht zu sehr auf die Probe zu setzen. Nur eine Belegstelle möge hier noch Platz finden, um das oben Gesagte zu erhärten. Sayavedra sagt zu Anfang des zweiten Acts, dass er alles nach Evora gebracht habe, was zur Installation der Inquisition gehöre, und fährt fort:

Denn wenn der Zweck so sehr vortrefflich ist,
So wird — sind auch die Mittel schlecht — mein Fehler
Entschuldigt sein: Gott wird ihn auf sich nehmen!

Gemeinschaftliche Arbeiten mehrerer Dichter.

Gleich den anonymen Comödien, ist auch die Fabrikationsarbeit mehrerer Dichter, wenn auch in der ersten Periode schon sporadisch erscheinend, so doch im wesentlichen ein Ausfluss der Calderon-Epoche. Den grössten Raum unter diesen Arbeiten nehmen diejenigen dreier Dichter ein, in welchen jeder Mitarbeiter einen Act verfertigte. Aber auch eine ganze Reihe Dramen zweier Dichter ist uns erhalten, von welchen wir diejenigen der Brüder Figueroa, sowie des Leon Marchante und Diego Calleja bereits an geeigneter Stelle besprochen haben. Von den interessanteren Stücken dieser Art erwähnen wir ferner: „A LO QUE OBLIGA UN AGRAVIO" (Nachbildung des Lope'schen „LAS HERMANAS BANDOLERAS"), „EL REDENTOR CAUTIVO", „EL LETRADO DEL CIELO", sämmtlich von Matos und Villaviciosa; „EL PRÍNCIPE PRODIGIOSO" (Nachbildung des Luis Velez'schen „EL CAPITAN PRODIGIOSO"), „EL SEGUNDO MOISÉS, SAN FROILAN", „EL MEJOR PAR DE LOS DOCE" (eine interessante Nachbildung des Lope'schen „LAS POBREZAS DE REINALDOS"), alle von Moreto und Matos; „EL HAMETE DE TOLEDO" (Nachbildung des Lope'schen gleichnamigen Stücks), „FIAR DE DIOS", beide von Martinez und Belmonte; „LA FUERZA DEL NATURAL" und „NUESTRA SEÑORA DEL AURORA" von Moreto und Cáncer; „LA DAMA CORREGIDOR" von Zabaleta und Villaviciosa und schliesslich ein verdienstliches Drama zweier sonst fast unbekannter Dichter, Marco Antonio Ortí und Jacinto Alonso Maluenda: „LA VÍRGEN DE LOS DESAMPARADOS DE VALENCIA." Es fällt auf den ersten Blick auf, dass in dieser Aufzählung Moreto und Matos eine Hauptrolle spielen, weshalb hier gleich erwähnt werden mag, dass diese Dichter, im Verein mit Gerónimo Cáncer auch in der dreitheiligen Fabrikarbeit eine hervorragende Stelle einnehmen.

Von den gemeinschaftlichen Dramen dreier Dichter fällt uns zuerst eines der früheren in die Augen, welches von hohem culturgeschichtlichen Interesse ist und das Verbot der Inquisition auf sich gezogen hat; wir sprechen von „EL PLEITO QUE TUVO EL DIABLO CON EL CURA DE MADRILEJOS" von Luis Velez, Francisco de Rojas und Mira de Amescua. — Catalina la Rojela, die Tochter geachteter Aeltern, leidet an

einer unerklärlichen Melancholie, vermischt mit Wuthausbrüchen. Sie klagt ihrer Schwester María:

Ich weiss nicht, Schwester, was den Busen mir
Durchwühlt, was mir das Herz in Stücke reisst!
Die Sonne scheint mir nicht so klar wie sonst,
Ich weiss nicht, welche Wolken sie verhüllen,
Ich weiss nicht, welche Nebel sie beflecken . . . . .
Der Himmel leuchtet nicht, wie sonst, gleich Saphir,
Sein Blau entstellen dunkle, trübe Schatten,
Verdüsternd den krystallenen Türkis.
Das weite Feld des Windes wird erfüllt
Von Dünsten und Kometen, welche Asche
Und Blut herunterregnen . . . . Jene Berge
Erheben sich, wie es mir scheint, um gegen
Den Himmel Krieg zu führen und alsdann
Auf mich herabzustürzen . . . . Stelle Dich
Vor mich, María! . . . .

Sie will in die Kirche gehen — eine unerklärliche Angst hält sie zurück; sie will allein beten — das gleiche Gefühl. Die Dorfbewohner raunen sich zu, sie sei eine Hexe, und werden in diesem Glauben bestärkt, als sie ihrer Verhaftung mittels Davonschweben durch die Lüfte entgeht. In einer Einsamkeit findet sie der Pfarrer von Madrilejos auf einem Felsen sitzen. Das unglückliche Mädchen schwankt zwischen ihrer Sehnsucht nach religiöser Tröstung und einem unwiderstehlichen inneren Abscheu gegen das Christenthum; in dem Augenblicke, in welchem sie der Pfarrer trifft, hat ersteres Gefühl die Oberhand, und sie bittet ihn flehentlich, ihre Beichte zu hören. Kaum beginnt der Geistliche, sie zu ermahnen, als sie eine namenlose Angst und schliesslich eine todesähnliche Ohnmacht befällt. Sie wird als Verstorbene im Kirchengewölbe beigesetzt, jedoch von ihrem ländlichen Verehrer Lorenzo wieder ans Tageslicht gebracht. Der Pfarrer ist sich unterdessen über ihre Krankheit klar geworden, erklärt sie für Besessenheit und beschliesst, den Dämon vor sein Tribunal zu fordern. Dies thut er in aller Form Rechtens. Als Catalina vor dem Gericht erscheint, versucht der Dämon, die Competenz des Geistlichen zu bestreiten, aber dieser verweist ihn auf die Worte des Markus mit Bezug auf die Priester: „In nomine meo demonia eiicient.“ Der Schreiber liest die Anklageschrift vor, worauf der Pfarrer den Dämon verurtheilt, den

Körper der Unglücklichen zu verlassen. Dieser weigert sich mit der Motivirung, er besitze ein unbestreitbares Recht auf seinen Aufenthaltsort. Aufgefordert und durch Vorhalten des Crucifixes gezwungen, diesen Anspruch zu beweisen, erklärt er, Catalina sei bei der Nothtaufe durch eine nachlässige Hebamme nur im Namen des Vaters und des Sohnes, nicht aber des Heiligen Geistes getauft worden. Nun ist das Mittel gefunden, die Besessene zu erlösen: sie wird neu getauft, vom Dämon verlassen und entscheidet sich, fortan als Nonne ihr Leben ausschliesslich dem Himmel zu widmen. — Das Stück, wahrscheinlich auf einen thatsächlichen Vorfall gegründet (Gallardo führt Bd. I, Col. 916 seines „*Ensayo de una bibl. esp.*" eine vielleicht hierauf bezügliche Flugschrift an: „*Relacion de un caso raro, en que fueron expelidos de una mujer casada muchos demonios, en la villa de Madrilejos, á los 14 dias de Octubre deste año pasado de 1607 por el padre Luis de la Torre, de la Compañía de Jesus*"), beweist zur Evidenz, wie fest gewurzelt damals der Glaube an Hexen und Dämonen war. Diese Thatsache angenommen, wird man zugeben, dass die dramatische Schilderung des Zustandes eines besessenen Mädchens ein ebenso kühner als psychologisch interessanter Wurf war, der auch in zufriedenstellender Weise gelöst ist.

Weniger originell, auch in der Ausführung weniger verdienstlich, ist „El pleito del Demonio con la Vírgen" von drei ungenannten Autoren. Dieses Schauspiel behandelt den in der altspanischen Dramatik oft gebrauchten Stoff der Versuchung des Helden durch den Dämon in Menschengestalt. Nur die Katastrophe ist eine wenig gebrauchte und kühne (sie ist in der alten „Farsa de Santa Bárbara" von Diego Sanchez de Badajoz einigermaassen vorgebildet), indem sie uns den Dämon als Ankläger, die heilige Jungfrau als Vertheidigerin der Armensünderseele vor dem Tribunal Christi vorführt.

Die Dramen, in welchen Calderon je einen Act verfasst hat, sind folgende. „El mejor amigo el muerto" ist eine Variation des von Lope de Vega in den beiden Stücken von „Don Juan de Castro" benutzten Sagenstoffs. Der Umstand, dass ein Schauspiel dieses Titels schon 1610 aufgeführt worden ist, hat zu dem Irrthum Veranlassung gegeben, Calderon habe

schon im Alter von zehn Jahren dessen dritten Act verfasst. Dem ist nicht so. Es sind vielmehr zwei Dramen dieses Titels vorhanden, von denen das ältere, wahrscheinlich von einer Hand (derjenigen Belmonte's) geschrieben, das 1610 aufgeführte ist, während das jüngere, dessen dritter Act allerdings Calderon zum Verfasser hat, in Anbetracht der Mitarbeiterschaft des 1607 geborenen Rojas schwerlich vor etwa 1625 gesetzt werden darf. Das jüngere Drama, in dessen Schlussversen ausdrücklich die Autorschaft dreier Dichter erwähnt wird, während das ältere keine derartige Erklärung enthält, ist offenbar eine Ueberarbeitung des letzteren. Hervorzuheben ist, dass die zwei ersten Acte der Ueberarbeitung ziemlich genau den Worten des Originals folgen, während der dritte (Calderon'sche) ebenfalls die Scenenfolge des Originals genau beobachtet, aber wahrhaft ängstlich dessen Worte vermeidet. In „Los cabellos de Absalon" hat Calderon nicht die gleiche Aengstlichkeit an den Tag gelegt!

„El privilegio de las mujeres" von Calderon, Montalvan und Coello ist eine Vorarbeit zu des Erstern: „Las armas de la hermosura", wie „Polifemo y Circe" von Mira de Amescua, Montalvan und Calderon eine solche zu „El mayor encanto amor". — In „Enfermar con el remedio" von Calderon, Luis Velez und Cáncer wird ein psychologisches Problem gestreift, aber nicht gebührend durchgeführt. — „El pastor fido" von Solís, Coello und Calderon, ein läppisches Schäferspiel, verdankt seine Existenz des Italieners Guarini gleichnamigem Stück. — „La Margarita preciosa" von Zabaleta, Cáncer und Calderon ist ein Heiligendrama von Interesse, in welchem sich jedoch Calderon's Act mehr durch haarspaltende und sophistische Dialektik, als durch poetische Kraft auszeichnet. Es ist ein Stück gleichen Titels von Don Guillem de Castro vorhanden, welchem dieses möglicherweise nachgebildet ist. — „La fingida Arcadia" von Moreto, einem Anonymus und Calderon ist eine dem Geschmacke der zweiten Periode angepasste Bearbeitung des gleichnamigen Stücks von Tirso. — „La mejor Luna africana" von zwei Ungenannten und Calderon ist eine nicht verdienstlose Behandlung des interessanten Stoffes der Anklage der Königin von Granada, Gemahlin Boab-

dil's, durch die Gomeles und ihrer Vertheidigung im Gottesgericht durch spanische Ritter.

Das beste dieser Dramen ist indessen „El mónstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea" von Calderon, Montalvan und Rojas. Es ist durchaus verschieden von Lope de Vega's „La reina Juana de Nápoles," welches unter dem gleichen Titel „El mónstruo de la fortuna" und fälschlicher Weise drei Dichtern zugeschrieben, im 7. Bande der *„Escogidas"* abgedruckt ist. — Felipa ist eine wirklich tragische Heldin. Ihres Gewerbes Wäscherin, fliegen ihre Gedanken weit über ihren Stand hinaus. Bei der Einnahme von Neapel durch den Ungarnkönig Andreas, ist sie die erste und letzte, welche den Palast vertheidigt, und erlangt hierdurch in solchem Grade die Gunst der Königin Johanna, dass sie deren erste Favoritin wird. Als solche erdrosselt sie im Auftrag ihrer Gebieterin deren gehassten Gemahl. Das Volk klagt sie laut dieses Verbrechens an, und des Ermordeten Bruder Ludwig erscheint mit einem Heere vor Neapel. Jetzt begeht Felipa den verhängnissvollen Fehler, dem Rächer schriftlich anzuvertrauen, sie habe allerdings den Mord ausgeführt, aber nur auf Befehl ihrer Gebieterin. Diese zwecklose Enthüllung führt sie zum Untergang. Die männliche Johanna, welche bisher Felipa unter allen Umständen zu unterstützen entschlossen war, hört durch Ludwig von deren feiger Unbedachtsamkeit. Sie hält sie nunmehr der Schonung für unwürdig und übergibt sie der Rache ihrer Gegner, worauf Felipa durch einen heldenmüthigen Tod ihre einzige Schwäche sühnt. — Die Figuren Johanna's und Felipa's sind vortrefflich gezeichnet, und wenn auch die übrige Ausführung öfters zu wünschen übrig lässt, so durchweht doch das Ganze der Hauch der echten Tragödie.

Den Stoff entnahmen die Dichter in freier Weise dem 1625 zu Madrid erschienenen Werkchen *„Historia de la prosperidad infeliz de Felipa Catanea, la lavandera de Nápoles"* von P. Mártir Rizo. Dasselbe ist die Uebertragung einer Arbeit des Franzosen Pierre Mathieu, welche ihrerseits in umschreibender Weise den betreffenden Artikel im IX. Buche des Boccaccio'schen *„De casibus virorum illustrium etc."* folgt. Einige Umstände scheinen die Dichter auch dem Drama „El mónstruo de la fortuna, la Reina Juana de Ná-

POLES" von Lope de Vega entlehnt zu haben, aber gerade die Hauptheldin, die Wäscherin, die Lope überhaupt nicht auf die Bühne bringt, verdanken sie ihrer Prosaquelle. — Beiläufig bemerkt, scheint Lope's gänzlich verschiedene Katastrophe Pandolfo Collenuccio's Geschichte des Königreichs Neapel entnommen, welche in castilianischer Uebersetzung 1563 zu Valencia und 1584 zu Sevilla erschien.

Um nun ein Urtheil über die Gesammtheit dieser Dramen auszusprechen, in welchen Calderon seine Hand gehabt hat, so wird der Leser schon aus dem Gesagten gefolgert haben, dass dieselben — ausser dem letztbesprochenen — nur als mittelmässige Productionen bezeichnet werden können und sogar theilweise in die Klasse der Nachbildungen gehören. Dabei ist zu bemerken, dass sich diejenigen Acte, welche gewöhnlich Calderon zugeschrieben werden (denn auf die Reihenfolge der Autoren kann man sich bei den alten spanischen Drucken nicht verlassen), keineswegs als die besten der betreffenden Dramen gelten können. Wahrscheinlich gehören dieselben überhaupt zu den früheren Arbeiten des grossen Dichters, wie denn auch nach Hartzenbusch's Chronologie z. B. „EL PRIVILEGIO DE LAS MUJERES" schon 1623, „EL MÓNSTRUO DE LA FORTUNA" 1633, „POLIFEMO Y CIRCE" 1634 geschrieben sind.

Ein bedeutendes Contingent zu den Dramen dreier Autoren hat das Trifolium Moreto, Matos und Cáncer gestellt, theils in genanntem Verein, theils in Verbindung mit andern Dichtern. Wir nennen hiervon:

Von Moreto, Matos und Cáncer:

„EL BRUTO DE BABILONIA" (eine Nachbildung des G. de Castro'schen „LAS MARAVILLAS DE BABILONIA"); „HACER REMEDIO EL DOLOR", ein interessantes Stück, dessen psychologische Basis die Wiederherstellung der durch übermässiges Entgegenkommen seitens der Dame erkalteten Neigung eines etwas wetterwendischen Cavaliers mittels Anwendung von Gegengift bildet; „LA ADÚLTERA PENITENTE", ein Heiligendrama abenteuerlichen Inhalts, in welchem der Dämon die gewohnten Niederlagen erleidet; endlich „CAER PARA LEVANTAR", eine abgeschwächte, polirte Nachbildung von Mira de Amescua's gigantischem „EL ESCLAVO DEL DEMONIO".

Von Matos, Martinez und Moreto ist das Drama

„Oponerse á las estrellas", welches das öfters behandelte Motiv bearbeitet, dass alle menschlichen Mittel nichts gegen die Erfüllung der Schicksalsbeschlüsse vermögen. — Matos, Moreto und Villaviciosa sind Verfasser des wenig bemerkenswerthen Heiligendramas „Nuestra Señora del Pilar". — Matos, Martinez und Zabaleta's „La mujer contra el consejo" ist ein durchaus einheitlich behandeltes, psychologisch interessantes Drama. Es führt aus, dass man bei den Frauen seinen Zweck am besten durch Erwecken ihres Widerspruchsgeistes erreicht, und lässt lebhaft bedauern, dass nicht etwa der Dichter von „El desden con el desden" den vortrefflichen Stoff in einer glücklichen Stunde bearbeitet hat. Von Matos, Villaviciosa und Zabaleta stammt die Comödie „Amor hace hablar los mudos", deren abenteuerliche Fabel einem verloren gegangenen Stücke der ersten Periode entlehnt scheint; ferner „La Vírgen de la Fuencisla", die dramatisirte Geschichte der Vergrabung und Auffindung, sowie der Wunderthaten eines Muttergottesbildes. — Matos, Villaviciosa und Avellaneda's „Solo el piadoso es mi hijo" ist ein unsinniges, märchenhaftes Stück, während deren Festspiel „La corte en el valle", in welchem König Philipp IV. als „Fileno" eine Rolle spielt, als culturhistorische Curiosität Beachtung verdient. — Von Matos, Diamante und Juan Velez ist die werthlose Comödie „La cortesana en la sierra", wahrscheinlich die Nachbildung eines Stückes der ersten Periode. — Matos, Diamante und Andrés Gil Enriquez werden als Verfasser des Schauspiels „El vaquero emperador y Gran Tamorlan de Persia" genannt. Dasselbe behandelt die Geschichte Tamerlan's und Bajazeth's in wenig verdienstvoller, aber — beiläufig bemerkt — von Luis Velez' „La nueva ira de Dios y Gran Tamorlan de Persia" gänzlich verschiedener Weise. — Matos, Diamante und Villaviciosa's „Reinar por obedecer" ist eine stark verkürzte, im übrigen nur verpfuschte Nachbildung des Lope de Vega'schen „La obediencia laureada". Die Acteeintheilung ist genau beibehalten und lässt den sicheren Schluss zu, jeder der Mitarbeiter habe einen Act des Originals zur Hand genommen, um ihn ganz unabhängig von den andern nach den Bedürfnissen der modernen Richtung zuzuschneiden. — Cáncer, Zabaleta und Martinez' „La razon hace dichosos" ist eine gute Nachbildung des Lope'-

schen „Dineros son calidad", während Cáncer, Martinez und Rosete's „El arca de Noé" eigene Erfindung der Dichter zu sein scheint. In diesem Stücke übernimmt der Dämon die Rolle, Noah zu verleumden, und versucht, die Geburt Christi zu hintertreiben. Der Hass der Spanier gegen die Mauren kommt in der verspotteten und verfluchten Figur Ham's zu scharfem Ausdruck. — Cáncer, Rojas und Rosete's „El bandolero Sol Posto" ist ein Räuberstück, ebenso Cáncer, Huerta und Rosete's „Chico Baturi" und Coello, Rojas und Luis Velez' „El catalan Serrallonga". Die Katastrophe des letztern ist merkwürdig genug, um kurz erwähnt zu werden. Der Bandit Serrallonga, von der Justiz in die Enge getrieben, flüchtet sich in eine Kirche, vertheidigt sich heldenmüthig, wird aber von dem Grabmal seines Vaters verschlungen. Dessen Geist räth ihm nun, sich gefangen nehmen zu lassen und die gerechte Strafe seiner Sünden zu erdulden, damit er das ewige Heil erwerbe. Serrallonga gehorcht und stirbt als Reuiger auf dem Blutgerüste. — Von den gleichen Dichtern rührt das erschütternde Schauspiel „Tambien la afrenta es veneno" her. Es folgt anfänglich dem G. de Castro'schen „Allá van leyes, dó quieren reyes", nimmt aber einen verschiedenen Verlauf. Seine Katastrophe — Lorenzo de Acuña sinkt, vom Gewicht seiner Schande erdrückt, vor den Augen des Königs todt zu Boden — ist würdiger und tragischer als diejenige Don Guillem's, wenn auch des Letztern Stück im Ganzen weitaus den Vorzug verdient. — Von den gemeinschaftlichen Stücken dreier ungenannter Autoren mögen schliesslich noch „Las vísperas sicilianas" und „A un tiempo rey y vasallo" (auch dem Belmonte zugeschrieben) erwähnt werden. Die Fabel des letztern ist interessant, wenn auch unwahrscheinlich genug. Ein König von Sicilien, Vater eines minderjährigen Sohnes, stürzt auf der Jagd in einen Abgrund. Da sich der ehrgeizige Herzog von Calabrien infolge dessen zum Herrscher aufwerfen will, so schafft der loyale Admiral von Sicilien den Leichnam, den niemand ausser ihm gesehen, beiseite und setzt seinen Schützling Albano, der dem verunglückten König täuschend ähnlich sieht, bis zur Volljährigkeit des Prinzen auf den Thron. Alsdann gibt der treue Pseudokönig, nachdem er während seiner Regierungszeit vielen Nachstellungen entgangen ist, die

Krone dem rechtmässigen Thronfolger zurück. — Von sechs Dichtern soll das Stück „El rey Don Enrique el Enfermo" herrühren, obgleich es am Schlusse heisst:

Y vuessastedes perdonen
rudezas de un Toledano,
tosca planta de aquel monte —

und gar von neun Dichtern ist das Drama „Algunas Hazañas del Marqués de Cañete" verfasst.

Aus dem Gesagten erhellt, dass sich unter der grossen Masse gemeinschaftlich verfasster Dramen wenig wirklich Hervorragendes befindet. Dies ist an sich natürlich genug, denn die Mitarbeiterschaft wurde damals nicht etwa — wie in neuerer Zeit hauptsächlich bei den Franzosen — in der Art aufgefasst, dass dem einen Dichter die Erfindung und Ausarbeitung des Plans, dem andern die sprachliche Ausführung zufiel, sondern sie war einfach eine Arbeitstheilung behufs schleunigster Befriedigung der Bedürfnisse einer Schauspielertruppe. Am einfachsten gestaltete sich die Arbeit bei den Nachbildungen älterer Stücke, welche das Hauptcontingent der gemeinschaftlichen Dramen ausmachen; hier wurde einfach jedem Mitarbeiter sein Antheil — gewöhnlich ein Act des Originals — zum selbständigen Zuschnitt angewiesen, wenn auch anzunehmen ist, dass eine gemeinsame Verständigung über den Lauf der Handlung vorausging. Dass diese Verständigung bei den Dramen eigener Erfindung eine bedeutend eingehendere sein musste und die Ausarbeitung eines wirklichen Plans voraussetzte, liegt auf der Hand. Dies war ein Vortheil der gemeinsamen Arbeit, welcher einem grossen Theile der altspanischen Dramen aus einer Feder abging, aber derselbe wurde durch die überaus grosse Flüchtigkeit der Ausführung — eine nothwendige Folge der fabrikmässig raschen Production — in vielen Fällen nahezu paralysirt. Die alte Wahrheit, dass eine Dichtung ersten Ranges nur das Werk eines grossen Geistes sein kann, erhält durch alle künstlichen Versuche der besprochenen Art stets neue Bestätigung.

DIE EPIGONEN.

Antonio de Zamora

wurde wahrscheinlich zwischen 1660 und 1664 zu Madrid geboren. Er bekleidete 1689 einen Secretärposten bei der Kanzlei für neuspanische Angelegenheiten; 1694 wurde er zum Hofpoeten ernannt, und später finden wir ihn als Kammerherrn Philipp's V. Sein Todesjahr ist unbekannt, liegt jedoch sicher zwischen 1722 und 1744.

Zamora's berühmtestes Stück ist die Figuron-Comödie „El hechizado por fuerza". Dass dieselbe höchst belustigend wirkt, kann ebenso wenig in Abrede gestellt werden, als dass die groben Fäden, aus welchen ihre Handlung gesponnen ist, nicht dem Bereiche des Lustspiels, sondern dem der Posse angehören. Der Figuron, Don Claudio, versteckt seine Abneigung, einen widerwillig eingegangenen Verlobungscontract mit seiner Muhme Doña Leonor zu erfüllen, hinter dem lächerlichen Vorwande, er würde durch Heirathen seine Kaplanspfründe von 100 Dukaten verlieren. Leonor, welche sich durch ihres Bräutigams Zurückhaltung vor den Augen der Welt blossgestellt glaubt, setzt alle Hebel in Bewegung, ihre Vermählung mit dem lächerlichen Menschen durchzusetzen — gewiss ein nichts weniger als feines Lustspielmotiv. Mit Hülfe einer creolischen Dienerin und eines ins Vertrauen gezogenen Arztes macht sie den armen Schwachkopf glauben, er sei behext und müsse unfehlbar sterben, sobald das letzte Oel auf einem Lämpchen verbrannt sei. Dieser sowie anderer Hokuspokus wirkt indessen nicht genügend, deshalb spielt Leonor ihren letzten, siegreichen Trumpf mit

einer Wachsfigur aus, von welcher sie behauptet, was dieser geschehe, müsse unfehlbar auch Don Claudio zustossen. Als letzterer nun sieht, wie die Creolin im Begriffe steht, seinem Zauberconterfei den Kopf abzureissen, übermannt ihn die Todesfurcht derart, dass er Leonor die Hand reicht. Kaum ist dies geschehen, als das Lügengewebe — zu spät für den armen Geprellten — durch den mitschuldigen Arzt aufgedeckt wird.

Bedeutend würdiger und überhaupt eine recht verdienstvolle Arbeit ist die durchaus freie Nachbildung von Tirso's „El burlador de Sevilla y Convidado de piedra", das Schauspiel „No hay deuda que no se pague y Convidado de piedra". Don Juan Tenorio hat in Neapel eine edle Dame unter dem Namen ihres Bräutigams Filiberto Gonzaga in der Dunkelheit verführt und ist alsdann nach seiner Vaterstadt Sevilla geflüchtet. Sein Opfer ist aus Gram gestorben und Filiberto als dessen Rächer dem Missethäter nach Spanien nachgereist. Mit Empfehlungen des Königs von Neapel versehen, hat er bei König Alfons XI. die Gewährung eines Gottesgerichts gegen Don Juan erlangt. Letzterer ist während seiner Abwesenheit von seinem hochgestellten Vater Don Diego mit Doña Ana, der Tochter des Comthurs Don Gonzalo, verlobt worden, aber die Aufdeckung seines in Neapel begangenen Verbrechens hat diesen Vertrag rückgängig gemacht. In einem Wortwechsel tödtet jetzt Don Juan den Comthur, wird einige Monate eingekerkert, dann aber freigelassen und unter die Aufsicht seines Vaters gestellt. Dass letztere Vorsichtsmaassregel bei dem ungestümen Naturell Don Juan's nur eine Förmlichkeit ist, stellt sich bald heraus. Im Streit mit Fresneda, einem Bravo, dessen Schwester Beatriz er verführt hat, muss er sich in die Franciscanerkirche flüchten, in welcher der Comthur Don Gonzalo unter einem pomphaften Denkmal, überragt von seiner Reiterstatue, begraben liegt. Nachdem er die Bildsäule thätlich beschimpft hat, lädt er sie in bekannter Weise zum Nachtmahl ein. Dieselbe folgt der Einladung, ermahnt den Sünder fruchtlos zur Busse und nimmt ihm das Versprechen ab, ihren Besuch zu erwidern. Nicht gewarnt durch die grausige Erscheinung, ist Don Juan's nächste Heldenthat ein Vergewaltigungsversuch an Doña Ana. Dieser misglückt, aber der König ist dermaassen darüber auf-

gebracht, dass er bei dem nun folgenden Gotteskampfe zwischen Filiberto und Don Juan durch Herabwerfen seines Richterstabs das Duell unterbricht: er will die Entscheidung nicht dem Schicksal überlassen, sondern die Gerechtigkeit gegen den Verbrecher in die eigene Hand nehmen. Er befiehlt, Don Juan zu verhaften, aber dieser widersetzt sich mit dem Schwerte in der Hand und flüchtet in die Franciscanerkirche. Hier stattet er in seinem noch nicht gezähmten Uebermuthe Don Gonzalo den versprochenen Gegenbesuch ab, wird aber, nach Bewirthung mit Nattern und Asche, von der Bildsäule ins Grab gezogen. — Wenn auch die Handlung organischer gefügt sein könnte, so ist sie entschieden einheitlicher und wirkungsvoller als diejenige Tirso's. Letzterm müssen aber die Vorzüge der ersten Erfindung und der poetischern Diction gewahrt bleiben.

Auch in „Mazariegos y Monsalves" hat Zamora einen romantischen Stoff nicht ohne Glück bearbeitet. Don Diego Mazariegos hat seinen Oheim Don Francisco Monsalve nach einem heftigen Wortwechsel thätlich mishandelt. Der beschimpfte Greis schreibt seinem Sohne nach Salamanca, er möge sofort heimkehren, um seine Schmach zu rächen, sinkt aber bald darauf aus Kummer ins Grab. Nach einiger Zeit erscheint der junge Monsalve und fordert Mazariegos durch öffentlich angeschlagenes Kartell zum Zweikampf. Da Mazariegos aber unterdessen verhaftet worden ist, so will der Gouverneur von Zamora — in der Hoffnung, unnützes Blutvergiessen zu vermeiden — den öffentlichen Zweikampf nur gestatten, wenn Mazariegos dem beschimpften Todten vor Notar und Zeugen an dessen Grabmal feierliche Abbitte leiste. Wider Erwarten bequemt sich jedoch Mazariegos hierzu, worauf der Zweikampf stattfindet. Nach einer leichten Verwundung Don Diego's verhindern die Richter den Fortgang des Duells, indem sie erklären, der Ehre beider Kämpen sei durch das geflossene Blut Genüge geschehen. Die hierdurch angebahnte Versöhnung wird durch die Verlobung Mazariegos' mit der Schwester des jungen Monsalve besiegelt. — Höchst wirkungsvoll und originell ist die Scene der Abbitte Don Diego's am Grabmal des alten Monsalve. Die dargestellte Begebenheit beruht ohne Zweifel auf einem wahren Vorfall, denn im Handschriftenkatalog der National-

bibliothek zu Madrid findet sich eine Nummer: *„Desafío de Diego de Monsalve con Diego de Mazariegos y Guadalajara en tiempo de Carlos V.“*

Bedeutend weniger glücklich war Zamora in den meisten andern seiner Dramen. Aus der altspanischen Geschichte sind: „Cada uno es linaje aparte y Los Mazas de Aragon“ (die bekannte Episode, wie ein junger Edelmann seine Vergehen gegen den König durch entscheidenden Succurs in einer beinahe verlorenen Schlacht sühnt); „Por oir misa y dar cebada, nunca se perdió jornada“ (der in Mira de Amescua's „Lo que puede el oir misa“ u. a. St. behandelte Zwischenfall der Vertretung eines betenden Ritters in der Schlacht durch einen Engel); „Quitar de España con honra el feudo de cien doncellas“ (eine Nachbildung des Lope'schen „Las famosas Asturianas“). Alle diese Stücke sind klägliche Erinnerungen an frühere Grösse. Was bei den alten Dichtern naiv ist, macht hier den Eindruck einer schlechten Posse; wo man bei jenen die alten Helden in ihrer ganzen Rauheit über die Bühne schreiten sieht, erblickt man bei dem Epigonen einen neumodischen Stutzer im Ritterharnisch eines Maskenfestes. —

Ebenso wenig hat Zamora mit einem zeitgenössischen Stoffe: „Preso, muerto y vencedor, todos cumplen con su honor en defensa de Cremona“ Glück gehabt, und sein Schauspiel „La poncella de Orleans“ (auch ihm und Cañizares gemeinschaftlich zugeschrieben) darf gar nicht in einem Athemzuge mit demjenigen unsers Schiller genannt werden: der grosse Stoff ist wahrhaft armselig behandelt.

Vielleicht am auffallendsten hat Zamora sein Epigonenthum in der Nachbildung des Alarcon'schen „No hay mal que por bien no venga, Don Domingo de Don Blas“ gezeigt. Alle Charaktere Alarcon's sind ins Gemeine gezogen, und die Aenderung der Katastrophe, dass der Prinz durch Verzichtleisten seines Vaters auf den Thron für seine Rebellion geradezu belohnt wird, muss ebenso sehr vom dramatischen, als vom moralischen Standpunkte aus verurtheilt werden. Da nach der *„Crónica general“* (Zamora 1541, S. 238) der aufrührerische García erst eine Zeit lang eingekerkert wurde, ehe er seinem Vater auf dem Throne folgte, so hat

Zamora nicht einmal den Vortheil grösserer historischer Wahrheit auf seiner Seite.

Zamora's mythologische und novelleske Dramen sind keine erfreulichern Schöpfungen. Die durch Schwulst und Gespreiztheit der Diction mehr herausgehobene als verdeckte Pedanterie der Behandlung erregt ebenso wohl ästhetischen Ekel, als tödliche Langeweile. Es wäre unbegreiflich, dass sich irgendeine Zuhörerschaft solche Dramen hätte bieten lassen, wenn Zamora dieselben nicht als Hofdichter für den Palast, zur Vorstellung vor den Majestäten geschrieben und durch eingestreute Musik, sowie durch grossen Schauapparat für äusseren Sinnenreiz gesorgt hätte. Zu dieser Klasse von Dramen gehören: „Ser fino y no parecerlo", „Siempre hay que envidiar amando", „Amar es saber vencer y El arte contra el poder", „Castigando premia amor", „Todo lo vence el amor" (die Geschichte des Bellerophon), sowie die zwei Zarzuelas: „Aspides hay basiliscos" (die Geschichte der Medea) und „Viento es la dicha de amor" (Geschichte Zephyr's und Liriope's).

Auch in den Heiligenstücken Zamora's spielt das melodramatische Element eine grosse Rolle. Zu dieser Kategorie zählen: „La fé se firma con sangre y El primer Inquisidor, San Pedro Mártir", „El custodio de la Hungría, San Juan Capistrano", „El Lucero de Madrid y Divino labrador San Isidro", eines werthloser als das andere. Auch „Judas Iscariote", ein Stück, in welchem Zamora ähnlichen trüben Traditionsquellen gefolgt ist, wie Poyo in „La vida y muerte de Judas", kann keinen grössern Werth beanspruchen. —

Es sei schliesslich erwähnt, dass Zamora in den beiden Comödien „Duendes son los alcahuetes y Espíritu folleto", erster und zweiter Theil, die Zauberstückchen eines Kobolds in einer Weise vorführt, welche mehr für die Zuhörerschaft eines Polichinellentheaters, als für diejenige einer hauptstädtischen Bühne passt.

Nichts kennzeichnet das Epigonenthum des Zamora besser, als sein eigenes Geständniss in der Vorrede zum ersten Bande seiner Comödien (Madrid 1722), er habe sich bestrebt, Calderon zu folgen. Gerade dieses selbstbewusste

Nachahmen der äusserlichen Eigenschaften grosser Vorbilder (von Schiller durch die bekannte Stelle in „Wallenstein's Lager" ebenso derb als zutreffend charakterisirt: „Wie er sich räuspert, und wie er spuckt, das habt ihr ihm glücklich abgeguckt") ist ja das Hauptmerkmal des Epigonen. Besonders zeigt sich dieses Bestreben in Zamora's mythologischen und novellesken Stücken, und wenn auch an Calderon's Productionen dieser Art viel auszusetzen ist, so sticht doch deren poetischer Schwung unendlich weit gegen den hohlen Schwulst und die stutzerhafte Gespreiztheit seines Nachahmers ab. Bei Calderon ist der Cultismo eine Mode-Unart, bei Zamora der Deckmantel für die Nüchternheit und Pedanterie seiner Conceptionen. Hiermit hängt — in allgemeiner Verbindung mit dem Geschmacke des Epigonen-Publikums — nicht allein Zamora's ausgedehnte Verwendung der Musik und magischer Erscheinungen zusammen, sondern auch die sittliche Vergröberung der Charaktere in seinen Nachbildungen (wie in „Don Domingo de Don Blas") und die geleckte, modische Verfeinerung der Helden in seinen Dramen aus der altspanischen Geschichte als entgegengesetztes Extrem. Glücklichere Momente hatte Zamora in seinen romantischen Dramen, wie „No hay deuda que no se pague" und „Mazariegos y Monsalves" (seine berühmte Posse „El hechizado por fuerza" fällt überhaupt nicht in den Bereich ernster Kritik), aber diese Inspirationen genügen gerade nur, um ihn aus dem Trosse der dramatischen Nachzügler mit einiger Auszeichnung herauszuheben.

José de Cañizares

erblickte am 4. Juli 1676 zu Madrid das Licht der Welt. Er war ein frühreifes Talent und soll schon im Alter von 13 bis 14 Jahren seine bekannte Comödie „Las cuentas del gran Capitan" verfasst haben. Als Jüngling betrat er die militärische Laufbahn und führte 1711 den Titel eines Kürassierlieutenants, obgleich er, wie es scheint, schon etwa 1702 den activen Dienst verlassen hatte und als Angestellter in der Rechnungskammer seines Gönners, des Herzogs von Osuna,

seinen Lebensunterhalt fand. Da er ausserdem aus seinen Comödien gute Einkünfte zog, so muss er in geordneten Verhältnissen gelebt haben. Er war vermählt mit Doña Lorenza Alvarez de Losada Osorio y Redin, welche ihn überlebt zu haben scheint; er selbst starb am 4. September 1750. Alvarez y Baena in seinen „*Hijos de Madrid*“ behauptet, vierundzwanzig Comödien unsers Dichters seien in zwei Bänden herausgegeben worden, aber merkwürdigerweise haben weder Salvá, noch Barrera, noch andere Bibliographen dieselben zu Gesicht bekommen.

Die bekannteste Comödie unsers Dichters ist „El picarillo en España“, die romantische Geschichte Federico de Bracamonte's, Königs der canarischen Inseln, welcher — infolge eines verrätherischen Vertrags seines verstorbenen Vaters mit den Portugiesen — in Spanien der Todesstrafe verfallen, sich in niedriger Verkleidung derartige Verdienste um König Johann II. erwirbt, dass er sich entdecken darf und sogar wieder mit seinem Reiche belehnt wird. Die trefflich geschilderten Charaktere des schwankenden Königs, des herrischen Don Alvaro de Luna, des unruhigen Infanten Don Enrique, sowie die oft wahrhaft kernige Sprache weisen auf ein gutes Muster hin, welches jedenfalls in dem von Suarez de Deza in seiner Burleske „Amor, ingenio y mujer“ erwähnten, jetzt verlorenen Drama „El picarito en España“ zu suchen ist. Der Verlust dieses Stücks ist um so bedauernswerther, als man vermuthen darf, der Charakter des Protagonisten habe nur seitens Cañizares' die gewöhnliche epigonenhafte Erniedrigung erfahren.

Genau dieselben Bemerkungen müssen betreffs des interessanten Schauspiels „Yo me entiendo y Dios me entiende“ gemacht werden. Dasselbe ist ohne Zweifel eine Nachbildung des Dramas „Yo me entiendo“, welches von Vera Tassis in seiner Liste der dem Calderon fälschlich zugeschriebenen Stücke erwähnt wird. Auch dieses Muster scheint verloren, und auch hier lässt die Arbeit des Nachahmers auf ein vortreffliches Stück schliessen. Es spielt zur Zeit des unglücklichen Endes König Pedro's des Grausamen von Castilien durch den Dolch seines Bruders Enrique auf dem Gefilde von Montiel. Die Hauptfigur ist ein reicher Edelmann, Don Cosme, welcher durch sein kluges, aber vor-

sichtshalber mit dem Mantel der Thorheit bedecktes Benehmen die schwierige Aufgabe löst, sowohl seinem grausamen angestammten König, als auch dessen Gegner und Thronfolger Don Enrique gerecht zu werden. Jedenfalls ist auch hier der höchst originelle Charakter dieses Edelmanns, im Vorbilde grösser gedacht, von Cañizares etwas erniedrigt worden, um der Lachlust seiner Zuhörerschaft zu fröhnen. In durchaus grossen Umrissen tritt dagegen die Figur des Königs Don Pedro als grausamer Tyrann auch bei Cañizares in die Erscheinung.

In „Por acrisolar su honor, competidor hijo y padre" hat Cañizares einen Theil der Handlung des dem Lope de Vega zugeschriebenen Dramas „El pleito por lá honra" entlehnt, im übrigen jedoch ziemliche Selbständigkeit gezeigt und die Fabel dadurch verbessert, dass er das unnatürliche Auftreten Fernando's gegen seinen Vater weniger der Ueberlegung (durch Führung eines Processes), als einem Misverständnisse und beiderseitiger Hartköpfigkeit entspringen lässt. Das Stück ist recht interessant.

Auch „El rey Don Enrique el Tercero, llamado el Enfermo" ist ein wirkungsvolles Schauspiel, welchem jedoch die Einheit der Handlung abgeht. Der erste Act schildert die bekannte Episode, wie der König, um ein Abendessen zu erhalten, seinen Mantel verpfänden muss, sich aber alsdann durch gewaltsame Beraubung seiner übermächtigen Granden bereichert. Der zweite und dritte Act behandeln den Stoff des Lope de Vega'schen „El mejor alcalde el rey" in verwässerter Form.

Ein romantisch-interessanter Stoff wird uns in „La banda de Castilla y Duelo contra sí mismo" vorgeführt. Die Grundidee dieses Dramas besteht darin, dass ein Caballero, dessen heimliche Anklage einen hochstehenden Edelmann auf das Schafott gebracht hat, unbewussterweise von dessen Tochter Leonor aufgefordert wird, den Verleumder ihres Vaters durch öffentliches Gottesgericht zur Rechenschaft zu ziehen. Er erscheint deshalb gleichzeitig als Ankläger und Vertheidiger seiner selbst, will diesen Widerspruch dadurch lösen, dass er sich in sein Schwert stürzt, wird jedoch von König Alfons XI. davon abgehalten und mit der Hand Leonor's beschenkt. Das Stück scheint Nachahmung eines frühern.

„La invencible Castellana“ (Antes que todo es mi amante) soll in ausgesprochener Gegenüberstellung zu Calderon's „Antes que todo es mi dama“ vorführen, wie ein heroisches Weib die Pflichten gegen ihren Verlobten denjenigen gegen Aeltern und Vaterland voransetzt.

„Las cuentas del gran Capitan“ (eine freie Bearbeitung des gleichbetitelten Lope'schen Stücks), „Carlos Quinto sobre Túnez“ und „El pleito de Hernan Cortés con Pánfilo de Narvaez“ sind Schauspiele aus der spätern spanischen Geschichte in würdiger Haltung und mit oft vortrefflicher Charakterschilderung. Wahrscheinlich sind auch die beiden letztgenannten Stücke Nachklänge früherer Dramen, insbesondere zeigt „Carlos Quinto sobre Túnez“ zwei verschiedene Stilarten. Bei „El pleito de Hernan Cortés“ fällt sofort auf, dass Cañizares (oder dessen Vorbild) sich in directen Gegensatz zu Avila's „El valeroso Español“ gesetzt hat, indem er Karl V. als Beschützer, Philipp II. als Verfolger des Cortés darstellt, was bei Avila umgekehrt ist. — „Si una vez llega á querer, la más firme es la mujer“ ist eine etwas confuse Version der Episode der Weiber von Weinsberg. — „Tambien por la voz hay dicha“ behandelt in langweiliger und anachronistischer Weise die Sage von Arion. — In „El guapo Julian Romero“ (Ponerse hábito sin pruebas) haben wir wahrscheinlich die Nachbildung eines frühern Stücks „Julian Romero“ (in der Osuna-Bibliothek), in „La heróica Antona García“ eine freie, recht lobenswerthe Bearbeitung des Tirso'schen „Antona García“ vor uns. — „La vida del gran tacaño“ ist ein lebhaftes, belustigendes Schelmenstück, welches entweder direct Quevedo's bekanntem Roman oder einer frühern Dramatisirung desselben entlehnt ist. Das Stück ist indessen auch Melchor Fernandez de Leon zugeschrieben worden.

Zauberstücke hat Cañizares, der Mode seiner Zeit folgend, eine ganze Reihe geschrieben. Wir nennen davon: „El anillo de Gíges“, zwei Theile; „El asombro de la Francia, Marta la Romorantina“, zwei Theile (zu beiden sind von andern Dichtern dritte und vierte Theile verfasst worden); „Don Juan de Espina en su patria“ und „Don Juan de Espina en Milan“. Letzteres Stück — unbedingt das beste der genannten — ist eine Nachbildung von Alar-

con's „La prueba de las promesas", und ein Vergleich desselben mit den übrigen, durchaus werthlosen, nur auf Effecthascherei berechneten, zeigt aufs schlagendste, wie sehr dem Epigonen die Anlehnung an ein Muster der guten Zeit zum Hervorbringen seiner bessern Werke Bedürfniss war.

Auch das Gebiet des Schwanks, der niedern Figuron-Comödie, eine Haupt-Errungenschaft der Epigonen-Zeit, hat Cañizares eifrig gepflegt. Nicht allein hat er solche Stücke selbst erfunden, sondern auch — wie Zamora in „Don Domingo de Don Blas" — Comödien seiner Vorgänger auf dieses niedrige Niveau herabgedrückt. So hat er in „La más ilustre fregona" offenbar Lope de Vega's gleichbetiteltes Stück vor Augen gehabt, was aus dem Scenengang des ersten Acts, sowie aus der wörtlichen Entlehnung ganzer Stellen hervorgeht. Nicht allein aber hat er aus Lope's cavaliermässigem Don Pedro die lächerliche Caricatur des Don Policarpo, aus dessen Doña Clara eine possenhafte, mit bombastischen Redensarten um sich werfende Närrin gemacht, sondern er hat auch die naturgemäss interessanten Begebenheiten des Lope'schen Schauspiels durch unnöthige Theaterstreiche ersetzt. — In „El Dómine Lúcas" (durchaus verschieden von der Lope'schen Comödie gleichen Titels) hat er zwei höchst belustigende Dummköpfe, Don Lúcas und Doña Melchora, in „De comedia no se trate, allá va ese disparate" einen Geizhals und einen Culteraner, in „De los hechizos de amor, la música es el mayor" eine Frömmlerin und den beliebten Asturianer, in „El honor da entendimiento" einen hausbacken-vernünftigen, nur äusserlich tölpelhaften Menschen, in „Abogar por su ofensor y Baron del Pinel" einen selbstgefälligen Pinsel geschildert. In den drei erstgenannten Comödien ist des Dichters Absicht, nur durch Reizen der Lachmuskeln zu wirken, unverhohlen ausgesprochen. Die beiden letztgenannten Stücke machen jedoch grössere Ansprüche, und ein Antonio de Mendoza z. B. hätte aus dem Stoffe von „El honor da entendimiento" wohl ein Schauspiel tief-psychologischen Interesses geschaffen.

Die Heiligenstücke unsers Dichters, deren er eine bedeutende Anzahl verfasst hat, haben wenig Werth. „Lo que vale ser devotos de San Antonio de Padua" behandelt eine höchst unglaubliche Geschichte, in welcher z. B.

das Bildniss des Heiligen einen Edelmann auf einem himmlischen Schiffe in 40 Stunden von Goa nach Lissabon bringt. — „A CUAL MEJOR, CONFESADA Y CONFESOR, SAN JUAN DE LA CRUZ Y SANTA TERESA DE JESUS" führt uns lose aneinander gereihte Episoden aus dem Leben der Titelheiligen vor; merkwürdigerweise spielt darin der Geist des Propheten Elias eine Rolle. — „LA MÁS AMADA DE CRISTO, SANTA GERTRUDIS LA MAGNA", zwei Theile, schildert das Leben der heiligen Gertrud. Besonders widerlich sind die Liebeständeleien Gertrud's mit Christus, die unwillkürlich den Gedanken aufdrängen, welches ascetische Verdienst dieselben vor einer weltlichen Liebelei voraushaben? Was soll man dazu sagen, dass Christus Gertrud durch einen Engel einen göttlichen Beschluss verkünden lässt, welcher gegen die Wünsche der Heiligen geht, worauf diese so lange mit Christus schmollt, bis er diesen Rathschluss des Himmels rückgängig macht? Wo blieb bei einer solchen Gotteslästerung die Inquisition?

Wendet Cañizares in vielen seiner Dramen die Musik in ziemlich ausgedehnter Weise an, so ist dies in noch erhöhtem Maasse in seinem „*Melodrama musical*"(!): „AMOR ES TODO INVENCION" — einer höchst lauen Version der Geschichte von Jupiter und Amphytrion — der Fall. Das Gleiche gilt von einer ganzen Reihe Zarzuelas. Auch in dem Metastasio nachgeahmten „NO HAY CON LA PATRIA VENGANZA, TEMÍSTOCLES EN PERSIA" spielt die Musik eine bedeutende Rolle. — Schliesslich sei noch erwähnt, dass Cañizares ausgesprochenerweise:

Y esta invencion que se ha escrito,
para mostrar las comedias
segun el francés estilo

in seinem fünfactigen Drama „EL SACRIFICIO DE EFIGENIA" die „IPHIGÉNIE" des Racine nachgeahmt hat, dass aber diese Nachbildung etwa so viel Aehnlichkeit mit dem Geiste des französischen Vorbildes aufweist, als die Productionen des Racine und Corneille mit denjenigen ihrer griechischen Muster.

Wie aus dem Gesagten hervorgeht, zeigt Cañizares — gleich Zamora — in hervorstechender Weise die Merkmale

des Epigonen. Während aber Zamora — seiner in der bekannten Vorrede zu seinen Comödien ausgedrückten Kunstanschauung, sowie seiner officiellen Palaststellung zufolge — seine Hauptaufmerksamkeit auf die Nachahmung der gespreizten novellesken Dramen Calderon's und der zweiten Periode überhaupt gerichtet hatte, nahm sich Cañizares mit richtigerm Takte in der Hauptsache die den Dichtern der ersten Periode so vortrefflich gelungenen Schauspiele aus der vaterländischen Geschichte zu Mustern für seine Nachbildungen. Die unter seinen zahlreichen Dramen (es sind uns deren etwa achtzig erhalten) vorkommenden mythologisch-novellesken entspringen, wie deren geringer poetischer Werth im Verhältniss zu den historischen darthut, mehr dem Bedürfnisse, seine Zuhörer zu befriedigen, als seinem Naturell und seiner dichterischen Ueberzeugung. Das Gleiche ist der Fall mit dem Cultismus; diesem Moloch musste auch er opfern, aber er that es in viel beschränkterm Maasse als Zamora und gleichsam mit Widerwillen, während Zamora offenbar eine Hauptstütze im Schwulst der Rede suchte. Mit keinem Dichter hätte deshalb das spanische Nationaldrama richtiger ausklingen können, als mit Cañizares, denn da eben alles Schöne ein Ende finden muss, so ist es für den spätern Beschauer eine ästhetische Befriedigung, in den letzten Accorden die Nachklänge früherer Grösse zu vernehmen. Hat Cañizares auch seine altspanischen Helden in manchen Fällen nicht mit der gebührenden Würde behandelt, so sind solche Figuren nur Ausnahmen, welche immer noch höher zu stellen sind, als die gezierten Stutzer Zamora's; im grossen und ganzen sind sie echt und wahr. Allerdings hat er sie nicht aus seinem eigenen Innersten heraus erschaffen; sie sind den von ihm bewunderten Vorbildern nachempfunden. Aber auch das Gefühl für das wirklich Schöne, verbunden mit dem Bestreben, Aehnliches zu leisten, ist ein Verdienst, und dieses muss Cañizares unbedingt zuerkannt werden. Dass er dem Geschmacke seiner Zuhörerschaften durch ausgiebige Verwendung von Musik, Theaterstreichen, Zauberpossen und derben Spässen in vielen seiner Dramen Rechnung zu tragen suchte, ist allerdings vom streng ästhetischen Standpunkte aus tadelnswerth, aber im Lichte der Epoche betrachtet, wohl entschuldbar. Jeder ist das Kind seiner Zeit, und nur

ausnahmsweise hochbegabte Geister sind dazu berufen, ihren Zeitgenossen Gesetze vorzuschreiben. Zu diesen gehörte eben Cañizares nicht; er kennzeichnet nicht den Anfang, sondern das Ende einer grossen Periode.

Andere Dichter der Epigonenzeit.

Ausser Zamora und Cañizares, drängte natürlich noch ein grosser Schwarm Nachzügler dem Dichterheere des siebzehnten Jahrhunderts nach; der Vollständigkeit halber erwähnen wir deren eine Anzahl, obwohl ihre Bedeutung in vielen Fällen kaum genügt, eine specielle Benennung zu rechtfertigen.

Agramon y Toledo (Juan de) ist Verfasser einer Zarzuela: „La cautela en la amistad y Robo de las Sabinas", sowie eines Heiligenstücks: „La Tercera Dominica, Santa Columba de Reati", welches mehr guten Willen als poetische Beanlagung zeigt.

Añorbe y Corregel (Tomás de), Kaplan der Kirche der „Menschwerdung Christi", ein von dem kritischen Zorne Moratin's und Montiano's stark heimgesuchter Schriftsteller, hat etwa 18 Dramen veröffentlicht. Dieselben gehören theils, wie „El duende de Zaragoza", „La encantada Melisendra", dem possenhaften Figuronstück, theils, wie „Princesa, ramera y mártir, Santa Afra", „La tutora de la Iglesia" (eine Geschichte der Jungfrau Maria, hauptsächlich nach dem Tode Christi) in drei Theilen, „La oveja contra el pastor y Tirano Boleslao", dem Heiligendrama, theils wie „Nulidades del amor" und „Los amantes de Salerno" der allgemeineren Comödie an. Letzteres Stück ist sein bestes, es ist gut erfunden und pathetisch. Ueberhaupt kann Añorbe eine gewisse originelle Erfindungskraft nicht abgesprochen werden; dieselbe ist im Hinblick auf die Epoche, in welcher er lebte, doppelt merkwürdig und bildet seine beste Dichter-Eigenschaft. Gehört er in dieser Beziehung nicht zu den Epigonen, so lässt er jedoch in anderer Hinsicht die Fehler seiner Epoche um so schärfer hervortreten. Nicht

allein wechselt cultistische mit nüchterner Sprache ab, sondern er lässt auch seine ernsten Figuren öfters in wahrhaft gemeiner Ausdrucksweise mit den Graciosos wetteifern. So sagt die Liebhaberin in „NULIDADES DEL AMOR“:

no me dé muerte, que de él
maldita la cosa fio

und der Galan in „EL DUENDE DE ZARAGOZA“

ha de perder la chaveta.

Das Abwechseln niedrigen Possenspiels mit dem hochgeschraubten Ehrenpunkte des Dramas der Blütezeit bildet einen widerwärtigen Contrast, und ebenso unangenehm ist die ewige Rührung (in den drei Theilen der „TUTORA DE LA IGLESIA“ befinden sich 20 bis 30 Bühnenweisungen zum Thränenvergiessen), sowie die süssliche Verehrung in den Heiligenstücken. Was ihm aber Moratin und Montiano am übelsten vermerkt haben, ist seine Tragödie „PAULINO“, in welcher er sich — gleich den genannten Kritikern und Cañizares — bestrebte, auch der neuern gallicisirenden Manier Rechnung zu tragen.

Arbues Pelaez (Pedro). Notizen über diesen Dichter, sowie über dessen als „*Comedia nueva*“ 1763 gedruckte Comödie „MUJER QUE POR MODO ESTRAÑO SUPO REMEDIAR SU DAÑO“ sind dem Verfasser nicht zu Gesicht gekommen. Trotzdem ist das genannte Stück wegen seines trockenen Witzes und der formgewandten Diction durchaus beachtenswerth, und dieses Interesse wird durch den äusserlichen Umstand erhöht, dass man nicht weiss, ob es als wirkliche Comödie oder als Parodie gedacht ist. Letzteres müsste unbedingt der Fall sein, wenn nicht mehrmals höchst ernsthafte Gebete zu Gott geschickt würden. Sollte das Stück vielleicht deshalb von der Inquisition unterdrückt und infolge dessen verschollen sein?

Arellano y Cruz (Ramon de). Dessen Drama „LO QUE CIEGA LA PASION Á UNA MUJER DESPECHADA“ ist ein confuses Intriguenstück mit den abscheulichsten Gongorismen. „Fuego y nieve me pasman“, „Soy organizado yelo“ sind nette Pröbchen dieser Art.

Armesto (Manuel Francisco de), Geheimsecretär der Inquisition, verfasste 1735 die Heiligendramen „LA CORONI-

STA MÁS GRANDE DE LA MÁS SAGRADA HISTORIA, SOR MARÍA DE JESUS DE AGREDA", zwei Theile. Die Stücke sind wohlgemeint, aber nüchtern; ihr Hauptreiz bestand ohne Zweifel in der Entfaltung eines grossartigen Schauapparats von Visionen u. s. w.

Arteaga y Montalvan (Bernardo de) schrieb das Drama „TRIUNFOS DE FELIPE QUINTO Y EFECTOS DEL REY JACOBO". Dasselbe zeigt immerhin etwas Talent, aber die Sprache leidet an Schwulst, und die Situationen sind nicht neu.

Ayala y Guzman (Marcelo Antonio de) ist Verfasser mehrerer Dramen. „NO HAY CONTRA EL HADO DEFENSA Y DESTRUICION DE TÉBAS" ist eine aufgebauschte novelleske Darstellung der Einnahme von Theben durch Alexander den Grossen. — Die beiden Theile der Comödie „LAS TRAVESURAS DE DON LUIS COELLO" behandeln in gleich gongoristischer Sprache die Schelmenstreiche eines spanischen Caballeros, welcher indessen ein tapferer Soldat ist. Den Hintergrund des ersten Theils bildet die Erhebung Masaniello's, den des zweiten diejenige der Portugiesen gegen das spanische Joch, 1640. Die Transformation des Helden in einen Schatzgräber, fingirten Gesandten, fingirten Herzog, Mönch, Cardinal, Biscayer, Geist, Zigeuner u. s. w. sind ebenso erstaunlich als unglaublich und offenbar auf ein Publikum berechnet, welches an starke Würzen gewöhnt war.

Ayala (Matías de) hat ein ebenso langweiliges, als in jeder andern Beziehung unausstehliches Drama: „GUERRAS DE CELOS Y AMOR" geschrieben.

Aznar Velez (García), nach Barrera Pseudonym für Andrés Gonzalez de Barcia, ist Autor mehrerer Comödien. „¿QUÉ ES LA CIENCIA DE REINAR?" ist ein Drama, mit dessen Plan und Charakteren sich der Dichter offenbar Mühe gegeben hat, obgleich diese gute Absicht einen nennenswerthen Erfolg nicht aufweist. — „EL SOL OBEDIENTE AL HOMBRE", die Geschichte der Eroberung Jerichos durch Josua, ist dagegen ein geradezu unerträgliches Stück.

Bazo (Antonio) war ein nachdenkender Dramatiker, dessen beide Dramen aus der persischen Geschichte: „PAZ DE ARTAJÉRJES CON GRECIA" und „LA PIEDAD DE UN HIJO VENCE LA IMPIEDAD DE UN PADRE Y JURA DE ARTAJÉRJES, REY DE PERSIA" einen guten Plan und sorgfältige Charak-

terisirung zeigen. Hiermit hält jedoch die Ausführung nicht gleichen Schritt, und die Diction ist nüchtern, wenn auch rein. — Weniger gut ist das Heiligendrama „Los tres mayores portentos en tres distintas edades, el orígen religioso y blason carmelitano", welches übrigens auch dem Melchor Fernandez de Leon zugeschrieben wird.

Benavides (der Licentiat Juan Antonio de). Dessen Drama „Loca, cuerda y enamorada y Acertar donde hay error" ist eine höchst mittelmässige Epigonenarbeit mit vielen Gongorismen. Die Heldin ist eine Prinzessin, welche sich wahnsinnig stellt, um ihren Prinzen heimlich zu empfangen.

Bolea y Alvarado (Juan de) war 1698 Kammerherr des Marquis von Belmonte. Sein seltenes Drama „Ciencias impiden traiciones" ist in Bezug auf unsinnig aufgeblasene Sprache, schlechte Führung der Handlung und Bedeutungslosigkeit der Charaktere kaum zu übertreffen.

Botello Froes de Figueredo (Luis), 1675 zu Santarem geboren, war später Advocat in Madrid und starb dorten am 15. December 1720, kurz nachdem er zum Corregidor von Alicante ernannt worden war. Seine Comödie „Con amor no siempre la verdad es lo mejor" (welche auch Don Antonio Manuel Botello zugeschrieben wird) ist ein nicht verdienstloses Intriguenstück, welchem jedenfalls vor vielen andern der Periode der Lobspruch gebührt, den widerwärtigen Modeschwulst vermieden zu haben.

Bustamante (José Fernandez de) hat 1759 zu Madrid einen Band mit sieben Comödien — worunter eine Zaubercomödie: „Celos aún imaginados conducen al precipicio y Mágico Diego Triana" — herausgegeben und soll später einen zweiten Band veröffentlicht haben. Nach dem Stücke „No siempre el destino vence, si en su imperio amor domina y Príncipes encubiertos" zu urtheilen, welches eine confuse Handlung und gongoristische Sprache zeigt, muss er den unbedeutenden Epigonen beigezählt werden.

Canton de Salazar (Juan), Kanonikus der Kathedrale von Burgos, schrieb verschiedene geistliche und weltliche Dramen, unter anderen auch eine in reiner Sprache abgefasste Zarzuela: „Los estragos de Cupido y Dulces flechas de Amor."

Carbonell (Doctor Francisco). Dessen Drama „No cabe más en amor, ni hay amor firme sin celos“ behandelt den unwahrscheinlichen Gedanken, dass ein Fürst, um der geliebten Nebenbuhlerin zu gefallen, derselben incognito sein eigenes Reich erobern hilft. Wahrscheinlich hat Carbonell hierbei Calderon's „Afectos de odio y amor“ vor Augen gehabt. Im übrigen ist die Intrigue fein durchgeführt, und die Verse sprechen durch Wohllaut an.

Von Carnerero (Pedro) besitzen wir ein Drama: „La fuente de las virtudes“, welches den oft gebrauchten Stoff der Verführung eines Jünglings durch den Dämon und dessen schliessliche Rettung durch Anrufen der heiligen Jungfrau behandelt. Die Handlung ist nicht übel ausgedacht, aber die Sprache ist nüchtern, die Charakterisirung matt.

Cienfuegos (Nicolás). Dessen Drama „Amor es oculta fuerza“ (Comedia comedida) verdient keineswegs seinen zweiten Titel: „Bescheidene Comödie.“ Es ist im Gegentheil eins der haarsträubendsten cultistisch-aufgeblasenen Stücke der altspanischen Dramatik, und man könnte versucht sein, eine Parodie dahinter zu vermuthen, wenn diese Absicht nur irgendwie angedeutet wäre.

Cordero (Pedro), ein Neuspanier, sagt am Schlusse seiner Comödie „El príncipe jardinero y Mayor ciencia laureada“, er habe dieselbe in zehn Tagen geschrieben. Das Stück zeigt einiges Talent, welches indessen durch Unwahrscheinlichkeit der Handlung, Schwulst und Weitschweifigkeiten geradezu verdeckt wird.

Crespo de la Pinilla (Alonso) ist Verfasser des Schauspiels „Saber ser loco es cordura“. Wie aus dem Titel hervorgeht, dreht sich die Handlung um das beliebte Motiv vorgeblichen Wahnsinns behufs Erreichung eines mit grossen Schwierigkeiten verbundenen Ziels. Das Stück zeigt nur mässiges Talent.

Von Delgado (Manuel Daniel) lässt sich bedeutend Günstigeres sagen, obgleich er sich am Schlusse seiner vortrefflichen Comödie „Cómo se engañan los celos“ als „Erstlings-Dichter“ bezeichnet. Das genannte Lustspiel reiht sich den Nachahmungen der Calderon'schen Intriguenstücke würdig an; die Verwickelungen sind nicht neu, aber lebhaft und logisch durchgeführt, die Sprache ist energisch und im all-

gemeinen rein. Es ist eins der erquicklichsten Producte der Epigonenzeit, scheint aber selten zu sein, da Barrera dessen Titel nur nach Moratin citirt.

Estrada y Bustamante (Antonio de) schrieb 1742: „El asombro de Argel y Mágico Mahomad".

Fernandez (Antonio Pablo) war ein wenig beanlagter, cultistischer Schriftsteller. In „La prudencia en la niñez" ist das Hauptmotiv von Lope de Vega's „La boba para los otros y discreta para sí" benutzt. — „El ángel, lego y pastor, San Pascual Bailon" ist ein ungelenk geführtes, wenig interessantes Heiligendrama.

Von Ferrer (Alejandro) werden zwei Comödien, unter andern das Zauberstück „Tambien habla lo insensible ó Encantos de Rosimunda" angeführt.

Von Fuente Arévalo (Salvador de la), einem Schauspieler, besitzen wir eine Heiligencomödie „La mejor flor de Constancia, Santa Catalina, vírgen y mártir", ein werthloses Stück mit grossem Schau-Apparat.

Furmento (Antonio), ein formgewandter Autor, schrieb das Schauspiel „Sastre, rey y reo á un tiempo, el Sastre de Astracan", ein nicht uninteressantes Stück, dessen Stoff er wohl Gueulette's *„Les mille et un quart d'heure"* entnahm. Auch befasste er sich mit der Verfertigung von dramatischen Arbeiten für Privatvorstellungen mit absichtlich geringer Personenzahl. Hierher gehören „Lances de amor, desden y celos" und „En vano es querer venganzas, cuando amor pasiones vence". Die Handlung des letztern ist geradezu blödsinnig.

Garro (Santiago) ist Verfasser einer Comödie: „Músicos amo y criado y El amor por el retrato", in deren ungeschickt geführte und etwas langweilige Handlung als Würze bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit Arien und Duette eingestreut sind. Sogar „Jácaras" und „Folías" hat der Dichter nicht verschmäht.

Giñan y Caro (Fernando de), Regidor von Carmona auf Lebenszeit, hat ein Schauspiel „El peligro en mar y tierra" geschrieben, dessen ernster Ton innerer Ueberzeugung wohlthuend anspricht. Die Handlung dreht sich um die Versuchungen eines Büssers „zur See und zu Land".

Guerrero (Manuel Vicente), ein berühmter Schauspie-

ler, schrieb einen vierten Theil des Zauberstücks „El anillo de Gíges".

Hidalgo (Manuel) hat zu Cañizares' Zaubercomödie „El asombro de la Francia, Marta la Romorantina" einen vierten Theil verfasst.

Janer y Perarnau (Matías). Dessen mythologisch-novelleskes Drama „La Política de Amor" ist den Stücken dieser Gattung von Calderon so getreu nachempfunden, dass man es beinahe für eins der unbedeutendern des Meisters halten könnte.

Lobera y Mendieta (José de) ist Autor dreier Dramen. „La mujer más penitente y espanto de caridad, la venerable hermana Mariana de Jesus", zwei Theile, behandelt die Geschichte der Titelheiligen in der Manier eines Bänkelsängers oder Bettelmönchs, handwerksmässig und ohne Phantasie. Dies geht so weit, dass die Stellen aus einem, von deren Beichtvater Don Luis de Mesa geschriebenen zweibändigen Leben der Heiligen, nach Kapitel und Seite am Rande citirt werden. Besonders widerwärtig sind die kleinlichen Selbstquälereien der Heldin. — „Sin el oro pierde Amor, imperio, lustre y valor" ist eine Zarzuela, in welcher der Sieg des Goldes über Amor, hauptsächlich durch die Geschichte der Atalanta, dargestellt wird.

Lobo (Eugenio Gerardo), geboren gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts zu Toledo, von Ferdinand VI. zu hohen militärischen Ehren befördert, gestorben 1756 oder 1757, hat zwei Dramen verfasst, worunter „Los mártires de Toledo y Tejedor Palomeque". Dieses Stück gehört der Durchschnittswaare der Epigonenzeit an und verdient in keiner Beziehung besondere Beachtung.

Lopez de Castro (José Julian), geboren zu Madrid 1723, gestorben 1762, war ein Verseschmied, dessen Comödie „Más vale tarde que nunca" keiner Erwähnung bedürfte, wenn nicht der äusserliche, für eine Privatvorstellung berechnete Umstand, dass keine Damenrollen darin vorkommen, für das Epigonenthum so charakteristisch wäre.

Lozano Estarrues (Francisco) ist Verfasser des Heiligendramas „El Fénix español, San Lorenzo Mártir",

eines unbedeutenden Stücks im herkömmlichen Stil der Periode. — Das Gleiche gilt von:

Martinez' (Nicolás Gonzalez) Heiligencomödie „SANTO, ESCLAVO Y REY Á UN TIEMPO Y MEJOR LIS DE FRANCIA, SAN LUIS", welche die ägyptische Gefangenschaft König Ludwig's IX. (des Heiligen) von Frankreich behandelt.

Merano y Guzman (Antonio) hat eine Zaubercomödie „EN VANO EL PODER PERSIGUE Á QUIEN LA DEIDAD PROTEJE Y MÁGICO APOLONIO" verfasst.

Reynoso y Quiñones (Bernardo José de) ist Autor mehrerer Heiligendramen, unter andern der zwei Theile einer Geschichte der heiligen Magdalena: „EL SOL DE LA FÉ EN MARSELLA Y CONVERSION DE LA FRANCIA, SANTA MARÍA MAGDALENA" und „MÁS RESPLANDECIÓ EN SU OCASO EL SOL DE LA MAGDALENA", welche einen grossen Schau-Apparat und viel Musik, aber nur eine kärgliche und poetisch werthlose Handlung aufweisen. — Das Gleiche kann von:

Ripoll Fernandez de Urueña's (Francisco Antonio) „INGENIO Y REPRESENTANTE, SAN GINÉS Y SAN CLAUDIO" gesagt werden. Es ist die Dramatisirung der bekannten, auch in Lope de Vega's „EL FINGIDO VERDADERO" dargestellten Begebenheit, wie sich der heilige Ginés, ein römischer Schauspieler, während einer Theatervorstellung vor den Augen des Christenverfolgers Diocletian taufen lässt und dafür den Märtyrertod erleidet. An heidnischer und christlicher Göttermaschinerie fehlt es nicht, wohl aber, trotz allen guten Willens, an wahrhaftem Dichterfeuer. — Auch einen dritten Theil zu dem bekannten Zauberstück „MARTA LA ROMORANTINA" hat Ripoll verfasst.

Salvo y Vela (Juan), seines Zeichens ein Schneider, schrieb nicht weniger als fünf, vielleicht sogar sechs Theile einer Zaubercomödie, betitelt „EL MÁGICO DE SALERNO". Um Mannichfaltigkeit in die verschiedenen Abtheilungen zu bringen, stirbt der Held am Schlusse des zweiten Theils; im dritten nimmt der Dämon seine Gestalt an, im vierten und fünften thut ein gewisser Camilo, der eine starke Familienähnlichkeit mit dem Dämon hat, das Gleiche. Das Ganze ist ein Gewebe von Blödsinn ohne jede Spur von Poesie; Taschenspielerstückchen wechseln mit der Vorführung griechischer Gottheiten und allegorischer Figuren ab, aber dem

Geschmack der Epoche scheinen diese Stücke entsprochen zu haben. — Auch Heiligendramen hat der erfolgreiche Schneider verfasst, wohl aus dem Grunde, durch Uebertragung seiner Zauberstückchen auf das Gebiet des Glaubens — als Mirakel — seinem Repertoire etwas Abwechslung zu verleihen. Im ganzen genommen, ist ihm eine gewisse Gewandtheit in der Erfindung absonderlicher, wenn auch oft unsinniger Situationen nicht abzusprechen. Das Motiv seines Schauspiels „TAMBIEN HAY DUELO EN LOS SANTOS", dass sich zwei Schutzheilige aus Reputationsneid in Patronisirung ihrer speciellen Schützlinge gegenseitig überbieten, fällt entschieden ebenfalls unter diese Klassifikation.

Sanchez (Tomás Bernardo) hat eine Zaubercomödie in zwei Theilen verfasst. Im ersten „EL MÁGICO SIGISMUNDO" verschreibt der Held dem Dämon seine Seele, um Magier zu werden, im zweiten: „EL GRAN MÁGICO DE EUROPA, SIGISMUNDO EL ROMANO Ó EL IRIS DE PAZ EN CANTABRIA, NUESTRA SEÑORA DE ARÁNZAZU" scheint, dem Titel nach, die heilige Jungfrau — wie gewöhnlich — dem Teufel die gewonnen geglaubte Seele wieder zu entreissen. Der erste Theil ist ein abscheuliches Machwerk, wahrscheinlich auch der zweite.

Scotti de Agoiz (Pedro), ein angesehener Edelmann italienischer Herkunft, starb etwa 1730. Er ist Verfasser zweier Comödien und zweier Zarzuelas. — Das Drama „EL PRIMER BLASON DE ISRAEL" behandelt den Raub der Dina; die Handlung ist gedehnt und nicht recht dramatisch, die Sprache gespreizt.

Scotti Fernandez de Córdoba (Francisco), Sohn des Obigen, war königlicher Feld-Stallmeister und Santiago-Ritter. Sein Guapo-Stück: „EL VALOR NUNCA VENCIDO Y HAZAÑAS DE JUAN DE ARÉVALO" behandelt in ungelenker Weise und nüchterner Sprache die zweifelhaften Heldenthaten eines Tabackschmugglers, welcher durch das Bersten seiner eigenen Pistole den Tod findet.

Suarez (Gabriel) ist Autor zweier Guapo-Stücke: „EL ASOMBRO DE JEREZ Y TERROR DE ANDALUCÍA, DON AGUSTIN FLORENCIO" und „EL BANDIDO MÁS HONRADO Y QUE TUVO MEJOR FIN, MATEO VICENTE BENET". Letzteres Drama ist eins der besten seiner Gattung; die Handlung ist lebhaft,

die Sprache energisch ohne Schwulst. Um die Pulvereffecte zu steigern, werden nicht allein Flinten-, sondern auch Kanonenschüsse abgegeben. Der angreifbarste Theil des Stücks ist dessen Schluss, da der Raufbold statt der verdienten Strafe ein Hauptmannspatent erhält.

Tellez de Acevedo (Antonio), ein Hofbeamter, hat mehrere Dramen geschrieben, worunter zwei Theile einer Heiligencomödie „Amar ántes de nacer, La paloma dominica, Santa Columba de Reati". Dieselben weisen nichts Nennenswerthes auf, als die unendlich langen Bühnenweisungen für das Arrangement der Himmelsvisionen, ein Beweis, dass der Autor diese für das Wichtigste ansah.

Vallés (José), ein Valencianer, wird als Verfasser mehrerer Dramen genannt. Das bekannteste derselben ist „El más temido Andaluz Francisco Estéban", ein Guapo-Stück im gewöhnlichen Stil, dessen Schluss — das unabsichtliche Niederschiessen des Bravos durch einen Kameraden — jedoch einigermaassen der verderblichen moralischen Atmosphäre der Handlung entgegenwirkt.

Von Vazquez de Villasante (José), dem Heldenvater (Barba) einer sevillanischen Schauspielergesellschaft, sind uns mehrere Stücke erhalten, unter andern eine blödsinnige, melodramatische Zaubercomödie „Lo que previno el destino, se logra contra la ciencia y Encantos de Rosimunda".

Von Fabrikarbeit mehrerer Dichter ist bei den Epigonen wenig zu finden, dagegen spielen die anonymen Comödien eine bedeutende Rolle. Von diesen seien zum Schlusse erwähnt:

„El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona", „La Circe de dos coronas" (ein eigenthümliches Stück, in welchem eine Hexe die Rolle einer verstorbenen Prinzessin von Polen spielt), „El esclavo por amor y Mágico Lusitarro", „El Mágico africano ó Esclavo y señor a un tiempo", „El Mágico en Cataluña", drei Theile, sämmtlich Zaubercomödien;

„La charpa más vengativa y Guapo Baltasaret", ein Guapo-Stück;

„La luz del sol en Oriente", „El más dichoso prodigio", „El niño gigante, San Mamed", „El prodigio de Viterbo", „El renegado de Carmona" (von der Inquisition verboten), sämmtlich Heiligencomödien, deren Liste sich nach Belieben ausdehnen liesse.

Mit unserer Aufgabe: der Geschichte des spanischen Nationaldramas, sind wir hier zu Ende. Den wenig interessanten, weitern Gang der dramatischen Dichtung in Spanien haben wir in der Einleitung kurz angedeutet. Ebendaselbst erwähnten wir, dass die Zeiten einer wirklich nationalen Literatur infolge des innigen Wechselverkehrs der Völker Europas unwiederbringlich vorüber sind. So wenig dies vom allgemeinen Culturstandpunkte aus zu beklagen ist, so sehr gewinnt der Rückblick auf ältere Literaturperioden an Interesse für jeden Gebildeten. Und dass in dem von uns behandelten Abschnitt eine der gewaltigsten Aeusserungen des Nationalgefühls irgendeines Volkes ans Licht tritt, ist unbestreitbar. Nicht allein steht das altspanische Theater gänzlich auf sich selbst, indem es weder dem classischen Alterthum, noch irgendeiner spätern Dramatik die geringste Verpflichtung schuldet; nicht allein hat es eine bestimmende Wirkung auf die französische, in geringerm Grade auch auf die spätere englische und italienische Bühnendichtung geübt — es steht auch da als eine homogene Masse von so gewaltigem Umfange, wie sie in der Literaturgeschichte keiner andern Nation wieder erscheint. Dass sich unter diesem Reichthum vieles vorfindet, was unbedeutend, schal oder gar verderblich ist; dass selbst den bessern Productionen Fehler und Gebrechen anhaften, welche uns im künstlerischen Genusse derselben stören, versteht sich von selbst und ist von uns nicht verschleiert, sondern deutlich hervorgehoben worden. Aber diese menschliche Unvollkommenheit zugegeben, bleibt überreichlicher Stoff zu warmer Bewunderung. Mit ungetheiltem Stolze darf das spanische Volk auf jene glorreiche Epoche zurückblicken; mit nationalem Selbstbewusstsein darf es sich des unendlichen Schatzes freuen, den seine Vorfahren mit so rastloser Energie zusammengetragen

haben. Aber auch dem Literaturfreund jeder andern Nation blühen jene Rosen, wenn er sich nur entschliessen kann, die nicht übermässig schlimmen Dornen zu überwinden, welche die Erlernung der Sprache des Cervantes darbietet. Dann aber beleben sich vor seinen erstaunten Sinnen die romantischen Gestalten einer ritterlichen Vorzeit, das Dornröschen der altspanischen Dramatik schlägt die Augen auf und belohnt mit seinem entzückenden Anblick den muthigen Erforscher seines Zauberreiches!

ZUSÄTZE UND BERICHTIGUNGEN.

Zu Band I.

S. 15. Juan Rana war der Bühnenname des Schauspielers Cosme Perez, hatte sich aber bei seinen Zeitgenossen so eingebürgert, dass er geradezu als der richtige Name angesehen wurde (s. Gallardo, „*Ensayo de una bibl. esp.*“, Bd. I., Col. 115 und Caramuel, „*Primus calamus*“, citirt bei Schack, II, 671).

S. 19. Comödienaufführung in Lerma. Aus einem Werkchen: „*Fiestas de Lerma en la traslacion del Santísimo Sacramento á la iglesia colegial de Lerma*“, geht hervor, dass die von Lopez de Zárate geschilderte Feierlichkeit im Jahre 1617 statthatte. Diese Vor-Datirung um einige Jahre hat im übrigen keinerlei Wichtigkeit für unsern Zweck und soll hier nur der Genauigkeit halber erwähnt werden.

S. 25. Dramatiker zu Zeiten des Encina. Den an dieser Stelle genannten Dichtern mag noch Diego Sanchez de Badajoz (auch „de Talavera“) beigefügt werden. Nach dem einzig erhaltenen Exemplare der Sammlung dramatischer Stücke dieses Autors aus der ehemaligen Bibliothek Salvá, ist von D. V. Barrantes ein Neudruck derselben veranstaltet worden. Es wäre indessen nicht besonders bedauerlich gewesen, wenn das Buch in seiner Vergessenheit geblieben wäre. Die Stücke scheinen meistentheils zu Weihnachtsvorstellungen bestimmt gewesen zu sein;

den grössten Platz nehmen rohe Possen mit dem „Tölpel" ein, der gewöhnlich ein Hirte ist. Mit einem Torres Naharro kann Sanchez nicht in einem Athemzuge genannt werden; die Structur seiner Fabeln ist viel roher, die Spässe weit handgreiflicher und gemeiner. Geradezu unbegreiflich roh ist seine „FARSA DE TAMAR", deren Inhalt nicht einmal angedeutet werden kann. Auf die „FARSA DE SANTA BÁRBARA" ist bei Gelegenheit der Besprechung von „EL PLEITO DEL DEMONIO CON LA VÍRGEN" (Bd. II, S. 283) Bezug genommen worden. In der „FARSA MORAL", in welcher sich mehrere allegorische Personen breit machen, wird uns — wie später in G. de Castro's „LAS MARAVILLAS DE BABILONIA" und dessen Nachahmung: „EL BRUTO DE BABILONIA" von Moreto, Matos und Cáncer, Nebukadnezar's Verwandlung in ein Rind vorgeführt. Eine nähere Betrachtung dieser und der übrigen Werke des Sanchez gehört jedenfalls nur in eine Specialgeschichte der vor-Lope'schen Dramatik.

S. 75. Biographisches etc. über Lope de Vega. Grillparzer in seinen „Studien zum spanischen Theater" macht auf eine Stelle in Lope's Vorrede zu „EL MEJOR MOZO DE ESPAÑA" (Band 20 der Comödien) aufmerksam, welche einigen biographischen Werth besitzt: „*Diré solamente en prueba de servicios de criado de la casa y córte de su Majestad, que el que hizo al rey nuestro señor Felipe tercero en la jornada de Francia (á que yo me hallé presente), cuando aquella formidable tempestad entre Irun y Fuenterrabía, airado el cielo, soberbio el mar, y perdido el camino, estuvo cerca de perder la vida, pues no fué ménos quedársela, en tanto desamparo conducirle al puerto.*" Der Angeredete ist Don Pedro Vergel, Beamter des Haus- und Hofhalts des Königs. Die erwähnte Reise fand 1615 statt, und dass sie Lope in der Eigenschaft eines Chronisten mitmachte, geht aus einer von Hartzenbusch gemachten Mittheilung aus einem Manuscript der Nationalbibliothek zu Madrid hervor (s. Band I der „*Comedias escogidas de Lope de Vega*" in der Rivadeneyra-Bibliothek, S. XX). Bei dieser Gelegenheit sei der Literaturfreund auf die oben erwähnten Studien Grillparzer's über das spanische Theater, d. h. über Lope de Vega aufmerksam gemacht, denn so lose und nachlässig dieselben hingeworfen sind (sie waren gewiss von ihm

nicht zur Veröffentlichung bestimmt), so zeigen sie in höchst interessanter Weise, wie sich das Genie des „Wunders der Natur" in einem echten Dichterherzen widerspiegelte. — Sorgfältiger geschrieben, wenn auch nicht von dem intuitiven Dichtergeiste Grillparzer's beseelt, ist die lobenswerthe Arbeit M. Enk's: „Studien über Lope de Vega Carpio", Wien 1839. Dagegen muss das oft citirte Werk Lord Holland's: „*Some account of the life and writings of Lope Felix de Vega Carpio*" als eine dilettantenhafte, durchaus werthlose Arbeit gekennzeichnet werden. Sie wird schon durch das Bekenntniss des Verfassers, er habe nur 50 Dramen Lope's gelesen und von der Lektüre der übrigen aus ästhetischem Ekel abgesehen, genügend charakterisirt. Auch Holland's Arbeit über Guillem de Castro ist gleich oberflächlich. Der schriftstellernde Lord steht zum Ueberfluss auf dem Standpunkt der französischen Pseudo-Classicität.

S. 85. Lope de Vega: „El Perseguido". Die Hauptbestandtheile der Handlung fand Lope in einer Novelle des Bandello (Theil IV, Nov. 6). Hier wird uns erzählt, wie sich die Herzogin von Burgund in Carlo Valdrio, einen Schützling ihres Gemahls, verliebt, demselben ihre Leidenschaft erst versteckt, dann deutlich offenbart, von ihm zurückgewiesen wird und ihn alsdann bei dem Herzog der versuchten Verführung anklagt; wie Carlo seinen Gebieter durch den Augenschein überzeugt, dass er mit dessen verwitweter Nichte (nicht Schwester) heimlich vermählt ist; wie die Herzogin ihren Gemahl überredet, ihr dieses Geheimniss zu offenbaren; wie sie die Nebenbuhlerin alsdann derart kränkt, dass diese aus Scham und Schmerz stirbt; wie sich Carlo über ihrer Leiche tödtet, und wie der Herzog hierauf seine schändliche Gemahlin erdolcht. — Man sieht, Lope hat die Katastrophe geändert und eine grosse Fülle von Episoden eingeschaltet.

S. 122, 383 und a. a. O. Hexenglauben. Wer sich ein haarsträubendes Beispiel von dem Aberglauben der erleuchtetsten Geister des 17. Jahrhunderts vor Augen führen will, lese die Ausführungen Montalvan's im „*Para todos*" (S. 232 fg. der Ausgabe von Pamplona, 1702).

S. 157. Italienische Novellisten als Quellen Lope de Vega's. Dass Lope de Vega auch andere alt-

italienische Novellisten kannte, beweist seine Benutzung der fünften Novelle der ersten Decade von Giraldi Cintio's „*Gli Hecatommiti*" in „El piadoso Veneciano"; auch könnte ihm die siebente Novelle der sechsten Decade der gleichen Sammlung den Grundgedanken zu „Servir á señor discreto" geliefert haben. Ob er dem „*Novellino*" des Masuccio, den „*Piacevoli Notti*" des Straparola, dem „*Pecorone*" und andern derartigen Novellensammlungen Stoffe entnommen hat, lässt sich nicht feststellen, da uns etwa 1500 seiner Comödien verloren gegangen sind; in den dem Verfasser zu Gesicht gekommenen (etwa 350) sind keine Spuren davon zu entdecken.

S. 162. „Castelvines y Monteses." Wie im Text bemerkt, hat Lope seine Quelle, die bekannte Novelle Bandello's, durchaus frei benutzt; keinenfalls aber hat er Bandello's Original, die Erzählung Luigi da Porto's: „*La Giulietta*", vor Augen gehabt, ebenso wenig die noch frühere Novellette Nr. 33 in Masuccio's „*Novellino*".

S. 201. Lope de Vega: „Barlan y Josafá." Eine von Juan Arce Solorzeno herrührende Uebertragung des alten Romans erschien 1608 zu Madrid unter dem Titel „*Historia de los dos soldados de Cristo, Barlaan y Josafat*"; ohne Zweifel hat Lope dieses Buch vor Augen gehabt.

S. 203. „El mayor prodigio" von Lope de Vega, sowie Calderon's „El purgatorio de San Patricio" verdanken ohne Zweifel beide ihre unmittelbare Entstehung dem im Texte angezogenen, 1627 zuerst veröffentlichten Werkchen von Montalvan: „*Vida y Purgatorio de San Patricio*". Während aber Lope hauptsächlich die Geschichte des Ludovico Enio dramatisch verwerthet, hat Calderon des Leben des heiligen Patrick mehr in den Vordergrund geschoben. So hat er z. B. nicht allein das sündhafte Verhältniss Enio's zu seiner Muhme Teodosia, sondern auch die eigentliche Katastrophe des Stücks, den Besuch Enio's in der Fegefeuer-Höhle, in Erzählungen gebracht, anstatt diese wichtigen Motive, wie Lope, auf der Bühne vorzuführen.

S. 207. Lope de Vega: „El divino Africano". Die angezogenen Verse: „*Desvélate en provocar*" etc. scheinen sich, nach einer Stelle in Rivadeneyra's „*Flos Sanctorum*", Madrid 1675, Bd. I, S. 479, auf einen manichäischen

Bischof Faustus zu beziehen, mit welchem der heilige Augustinus über seine Lehre disputirte.

S. 236. „La Bárbara de los montes“ wird in Medel's Katalog als Werk Calderon's angeführt, was — ebenso wie die im Text erwähnte Angabe des Vera Tassis — beweist, dass Drucke oder Manuscripte mit Calderon's Namen vorhanden waren. Es mag hier beiläufig Erwähnung finden, wie ausserordentlich unzuverlässig die alten Comödien-Kataloge sind. Schon die oberflächlichste Prüfung eines solchen ergibt dies zur Evidenz. Der relativ verdienstlichste ist der sehr selten gewordene Medel del Castillo'sche, da Huerta denselben beinahe nur ausgeschrieben und in bessere alphabetische Ordnung gebracht hat.

S. 240. Tárrega: „El prado de Valencia“. Die Katastrophe dieses Stücks verdankt Tárrega wahrscheinlich einer von Don Luis Cabrera de Córdoba in seinen „*Relaciones*“ etc. (Ausgabe von Madrid, 1857, S. 207) erzählten Begebenheit. Dem (zeitgenössischen) Bericht Cabrera's zufolge überfiel der Herzog von Tursi, um Philipp III. eine Ergötzung zu bereiten, mit der als Mauren verkleideten Mannschaft einer Galeone, bei Valencia den Majordomus des Königs, Don Luis Enriquez, und jagte ihm einen grossen Schrecken ein. Da der Vorfall am 14. Januar 1604 statthatte, so wird das Stück Tárrega's jedenfalls bald darauf (es erschien 1608 im Druck) verfasst sein.

S. 241. Berichtigung. Zeile 17 von oben ist statt „Ordens“ zu lesen „Barmherzigkeits-Ordens“ und die Stelle: „welchem unser Dichter angehörte“ zu streichen.

S. 243. Zur Biographie G. de Aguilar's. In Gallardo's „*Ensayo de una bibl. esp.*“, Bd. I, Col. 41, findet sich ein Gedicht Aguilar's: „*Fábula de Endimion y la Luna*“; sollte dieses — wie Salvá ohne weiteres annimmt — die Composition sein, welche Aguilar die Gunst des Herzogs von Gandía kostete? Der Stoff ist ja an sich etwas heikel, aber der Dichter hat ihn in durchaus geziemender Weise behandelt.

S. 290. „El príncipe Escanderbey.“ Der Zweifel, welcher über die Autorschaft dieses Dramas und seines zweiten Theils herrscht, wird durch eine Stelle in Montalvan's „*Para todos*“ vor dem Auto „*Escandarbech*“ gehoben. Hier

heisst es: „*Esta es en suma toda la historia verdadera de Escandarbech, cuya vida escribió en dos comedias Luis Velez de Guevara*“ etc. Dass hier nicht etwa verschiedene Dramen gleichen Titels in Frage kommen können, geht aus den gleichlautenden Anfangszeilen des Dramas und des Autos:

¿Quién eres, Pálas cristiana?
¿Quién eres, Húngara heróica?

zweifellos hervor.

S. 308. Mira de Amescua: „Los Carboneros de Francia y Reina Sevilla“. — Ein Volksbuch „*Historia de la Reina Sevilla*“ wurde mehrmals gedruckt, u. a. zu Sevilla 1532 und Burgos 1551.

S. 320. Mira de Amescua: „El palacio confuso“. In der Vorrede zu seinem „*Teatro español*“ spricht García de la Huerta von Corneille's „Don Sanche d'Aragon“ als Nachahmung des Mira de Amescua'schen „El palacio confuso“, knüpft aber hieran die auffallende Bemerkung: „In Wahrheit gibt es eine andere Comödie gleichen Titels von Lope de Vega, deren Erwerbung mir jedoch nicht möglich war.“ Es ist nun die Frage, ob sich Huerta nicht einfach durch den Medel'schen Katalog, den er so gründlich ausschrieb, hat irreführen lassen (was wahrscheinlich ist) oder ob wirklich eine Comödie existirt, welche von der heute bekannten abweicht.

S. 329. Andrés de Claramonte lebte noch 1623, was aus seiner Betheiligung an den Bd. I, S. 380 erwähnten Spottgedichten auf Alarcon, abgedruckt in der Rivadeneyra-Bibliothek, Bd. 52, S. 587, zweifellos hervorgeht.

S. 338. Pseudonymen. Ausser dem Pseudonym „Tirso de Molina“ für den Pater Gabriel Tellez (in den Schlussversen der betreffenden Comödien gewöhnlich in „Tirso“ verkürzt), sind dem Verfasser noch folgende Pseudonymen altspanischer Dramatiker bekannt: „Belardo“ für Lope de Vega, „Lauro“ für Luis Velez de Guevara, „Clarindo“ für Claramonte, „Montano“ für Montalvan, schliesslich „Batillo“ für Matías de los Reyes, falls das Drama „Dí mentira, sacarás verdad“ ein Werk dieses Dichters ist. Die Genannten gehören sämmtlich der ersten Periode an; in der zweiten nannte man — wo überhaupt der Autor sich dem Publikum

vorzustellen für gut fand — den richtigen Namen, wie in vielen Stücken Cubillo's, Moreto's, Rojas' u. s. w.

S. 384. Alarcon: „La manganilla de Melilla". Eine Erzählung des merkwürdigen Vorfalls findet sich auch in Luis Cabrera de Córdoba's „*Felipe segundo, Rey de España*", Madrid 1619, S. 373 fg.

S. 407. „No hay amor, donde hay agravio." Es verdient hier Erwähnung, dass die Autorschaft dieses Dramas nicht zweifellos ist. In dem Inhaltsverzeichniss der seltenen ersten Ausgabe von Antonio de Mendoza's Werken „*El Fénix castellano, Don Antonio de Mendoza*", Lissabon 1690, figurirt der Titel folgendermaassen: „*La Comedia, No ay amor donde ay agravio, que anda en nombre del autor, y tiene sus dudas.*" In der Sammlung „*Flor de las mejores doce Comedias*", Madrid 1652 (welche, nebenbei bemerkt, das unzweifelhaft Cubillo zugehörige Drama „El Señor de Noches Buenas" auch unter dem Namen Mendoza's bringt) wird allerdings Mendoza als Autor angegeben, aber der Medel del Castillo'sche Katalog (1735) nennt als Verfasser einen D. Gaspar de Saravia y Mendoza, von welchem in dem gleichen Kataloge noch zwei Dramen: „Todo está sujeto á Amor" und „Lo que es Comedia" verzeichnet stehen.

S. 426. Das alte „Auto del Emperador Juveniano" folgt den „*Gesta Romanorum*", Kap. 39.

S. 460. Peyron: „Las fortunas trágicas del Duque de Memoransi". Der erste Druck dieses Trauerspiels findet sich 1640 in dem 32. Bande der „*Diferentes*". Da die Hinrichtung des Titelhelden 1632 stattgefunden hatte, so schöpfte der Autor wohl aus zeitgenössischen politischen Berichten, dramatisirte dieselben aber jedenfalls mit Vorliebe im Hinblick auf den grossen Erfolg des im Stoffe ähnlichen „Mariscal de Biron" von Montalvan.

ZUSÄTZE UND BERICHTIGUNGEN.

Zu Band II.

S. 14. Quellen zu Calderon's Heiligendramen. In „El gran Príncipe de Fez“ spricht es Calderon klar aus, dass er das Buch des Paters Pedro Rivadeneyra „*Vida de San Ignacio de Loyola*“ kannte. Weniger bekannt dürfte sein, dass ihm ein anderes, seinerzeit sehr berühmtes Werk dieses Jesuiten: „*Flos Sanctorum*“ (ein umfangreiches Leben der Heiligen, dessen erste Ausgaben zu Anfang des 17. Jahrhunderts erschienen) als Quelle verschiedener Dramen gedient haben mag. So wird er zu „Los dos amantes del Cielo“ wohl den Artikel Rivadeneyra's „*La vida de los Santos Crisanto y Daria, mártires*“ (in der Ausgabe von Madrid, 1675, Bd. I, S. 587) vor Augen gehabt haben. Ebenso finden sich im „*Flos Sanctorum*“ zwei Artikel mit den Ueberschriften Calderon'scher Dramen: „*La exaltacion de la Cruz*“ (I, 510) und „*El triunfo de la Cruz*“ (I, 371). Der erste behandelt den Stoff des Calderon'schen Schauspiels „La exaltacion de la Cruz“ in ähnlicher Weise, der andere hat den glorreichen Sieg Alfonso's VIII. über die Mauren bei den Navas von Tolosa zum Gegenstand. Man wird hieraus folgern dürfen, dass Calderon's verlorenes Stück „El triunfo de la Cruz“ den gleichen Stoff behandelte, um so mehr als auch in andern Heiligengeschichten (z. B. in Alonso de Villegas' „*Flos Sanctorum*“) das gleichnamige Kirchenfest auf die genannte Begebenheit zurückgeführt wird. —

Die Geschichte der Heiligen Cyprian und Justina ist hingegen bei Rivadeneyra (I. 529) gänzlich verschieden von dem Calderon'schen Drama „El mágico prodigioso" erzählt. Ein reicher Lüstling, Agladio, will durch Cyprian's berühmte Zauberkunst die Liebe der schönen Christin Justina erringen. Als aber alle Beschwörungen des Magiers fruchtlos bleiben, bekehrt sich dieser selbst zum Christenthum und erleidet später mit Justina den Märtyrertod. Vielleicht darf diese Verschiedenheit als weiteres, wenn auch nebensächliches Indicium für die Benutzung eines dramatischen Vorbildes seitens Calderon's angesehen werden. — Dass Rivadeneyra ein „Leben des heiligen Francisco de Borja" verfasste, welchem Calderon's verlorenes Drama wahrscheinlich folgte, sei hier ebenfalls erwähnt. Rivadeneyra's ernste, würdige Art, seinen Gegenstand zu behandeln, hat offenbar dem ähnlichen Naturell Calderon's zugesagt, während die meisten altspanischen Dramatiker, welche ihre Heiligencomödien im Stile Lope de Vega's schrieben, nicht Rivadeneyra, sondern andern, naivern, volksthümlichern Quellen gefolgt sind. Um sich dies durch einige Beispiele vor Augen zu führen, vergleiche man Diego de Villegas' „La loca del Cielo", Tirso de Molina's „Santo y Sastre", Justiniano's „Los ojos del Cielo" mit den betreffenden Lebensbeschreibungen der heiligen Pelagia, des heiligen Homobono und der heiligen Lucie in Rivadeneyra's „*Flos Sanctorum*", ebenso die Heiligenstücke Lope de Vega's selbst mit den betreffenden Artikeln im gleichen Werke.

S. 53. Calderon: „La vírgen de los Remedios". Nach Barrera's Angabe befand sich in der Bibliothek des Lord Holland eine dem Lope de Vega zugeschriebene Manuscript-Comödie: „La Orden de la Redencion y Vírgen de los Remedios". Da Francisco de Villegas und Jusepe Rojo, welche für ihre Refundiciones ausschliesslich Lope de Vega und dessen erste Schüler in Contribution setzten, ein Drama „La esclavitud dichosa y Vírgen de los Remedios" verfasst haben, so ist es wahrscheinlich, dass ihnen erstgenanntes Stück als Vorbild diente. Möglich ist es aber immerhin, dass dasselbe Drama dem verlorenen Calderon'schen Schauspiel gleichen Titels als Vorbild gedient hat oder gar das Stück selbst mit falscher Autorangabe ist. Letztere Alternative ist allerdings wenig wahrscheinlich.

S. 58. Calderon's Dramen, Band IV. Der Verfasser besitzt ein vollständiges Exemplar der ungemein seltenen ersten Ausgabe des vierten Bandes der Calderon'schen Comödien. Dessen Titelblatt zeigt das Druckdatum 1672, was die Bibliographen angesichts des in weitern Kreisen einzig bekannten Exemplars ohne Titelblatt in der Nationalbibliothek zu Madrid bisher nur vermuthen konnten.

S. 65. Autos von Calderon. Das Auto „ANDRÓMEDA Y PERSEO" erinnert in den Umrissen einigermaassen an „FORTUNAS DE ANDRÓMEDA Y PERSEO", das Auto „PSÍQUIS Y CUPIDO" (abgedruckt im zweiten Bande der Ausgabe von 1717) an „NI AMOR SE LIBRA DE AMOR". Ganz verschieden ist ein anderes Auto Calderon's mit dem gleichen Titel: „PSÍQUIS Y CUPIDO", welches im ersten Bande der Ausgabe von 1717 abgedruckt ist.

S. 265. Gallegos (Manuel de). Die Notizen über diesen Dichter finden sich an passenderer Stelle in Band I, S. 457.

S. 285. Quellen der altspanischen Dramatiker. Bei „LA LAVANDERA DE NÁPOLES, FELIPA CATANEA" referirt Herr von Schack auf d'Egly, „*Histoire des Rois des deux Siciles*" (ein späteres Werk) und Boccaccio's „*De casibus virorum illustrium*" etc., aber das Dichtertriumvirat hat entschieden eher das in unserm Text angezogene Werk von Mártir Rizo, als den Boccaccio, benutzt. Es mag bei dieser Gelegenheit erwähnt werden, dass sich der Verfasser stets auf Angabe der Quellen beschränkt hat, welche die betreffenden Dramatiker wahrscheinlicher Weise vor Augen gehabt haben; die Urquellen oder weit abliegende Werke anzuziehen, wie es mehrfach geschehen ist, hat wenig Zweck, da die altspanischen Dramatiker ohne Zweifel immer zu dem Nächstliegenden, d. i. zu zeitgenössischen Ueberarbeitungen, Compilationswerken u. s. w. (in der zweiten Periode auch zu dramatischen Vorbildern) griffen. Um einige Beispiele anzuführen, hat Lope de Vega bei seinem „BARLAN Y JOSAFÁ" gewiss nicht die ältere lateinische Version des Romans, sondern die 1608 erschienene spanische Uebersetzung desselben vor Augen gehabt; Calderon benutzte in „ARGENIS Y POLIARCO" nicht den lateinischen Originalroman des Barclay, sondern eine von dessen 1626 veröffentlichten castilianischen Uebertragungen; Montalvan folgte in

seinem „AMOR, PRIVANZA Y CASTIGO Y FORTUNAS DE SEYANO“ nicht etwa dem Tacitus (Annales 4, Kap. 1—3 u. a. a. O.), sondern dem 1621 veröffentlichten Buche „*Vida de Elio Seyano*“ u. s. w. Wie nahe diese Stoffe den Dichtern oftmals lagen, geht beispielsweise daraus hervor, dass Montalvan's „EL MARISCAL DE BIRON“ schon 1632 im 25. Bande der „*Diferentes*“ vorkommt (in verlorenen Drucken früherer Bände der gleichen Sammlung vielleicht noch eher), während seine muthmaassliche Quelle „*Historia trágica de la vida del Duque de Biron*“ 1629 erschienen war. Des gleichen Dichters Drama „LOS AMANTES DE TERUEL“, welches offenbar dem gleichbetitelten Stücke im zweiten Bande Tirso (1627) seine Entstehung verdankt, erschien 1635 im ersten Bande der Comödien seines Autors u. s. w. — Ebenso ist bei den mythologischen Stoffen nicht vorauszusetzen, dass Lope, Calderon und ihre Schüler etwa zu den griechischen und römischen Classikern zurückgegriffen hätten, vielleicht den Ovid ausgenommen. Im Gegentheil macht ihre Behandlung des Originals den Eindruck, als ob ihnen die von den Studienjahren noch zurückgebliebene Erinnerung, aufgefrischt durch das Drama eines Collegen oder die Lektüre eines der vielen zeitgenössischen erzählenden Gedichte mythologischen Inhalts, die Anregung zu ihren Stücken dieser Gattung gegeben hätte.

S. 312. Der ungeheuere Einfluss, welchen die altspanische Dramatik auf die französische ausübte, ist in Ad. Puibusque's interessantem Werke „*Histoire comparée des littératures espagnole et française*“ (Paris 1843) in erschöpfender Weise dargelegt worden.

REGISTER

DER IN VORLIEGENDEM WERKE BESPROCHENEN DRAMEN.

(Die eingeklammerten Ziffern bezeichnen die Stellen, an welchen von den betreffenden Stücken nur beiläufig die Rede ist.)

A.

Abogada de los ojos, Santa Lucía. (Los ojos del Cielo.) Justiniano. I. 457.
Abogar por su ofensor y Baron del Pinel. Cañizares. II. 299.
Aborrecer amando. (Aborrecer lo que quiere.) Montalvan. I. 449.
Aborrecer lo que quiere. (Aborrecer amando.) Montalvan. I. 449.
Abrahan castellano y Blason de los Guzmanes. Hoz y Mota. II. 241.
Abre el ojo. Rojas Zorrilla. II. 130.
Absalon (Tragedia de). Diaz Tanco. (I. 56.)
Absalon (Tragedia de). Malara. (I. 56.)
A buen padre, mejor hijo. (Antíoco y Seleuco.) Moreto. II. 174.
A cada paso un peligro. Los Figueroas. II. 204.
Acaso y el error. Calderon. II. 53.
Acero de Madrid. Lope. (II. 173.)
Acertar pensando errar. (Ello es hecho.) Rosete. II. 216.
A cual mejor, confesada y confesor. Cañizares. II. 300.
Adan ó la creacion del mundo. G. de la Fuente. I. 457.
A Dios por razon de estado. (Auto.) Calderon. II. 66.
Adonis y Venus. (Venus y Adonis.) Lope. I. 199.
Adúltera penitente. Moreto, Matos & Cáncer. II. 286.
Adúltera virtuosa. Mira de Amescua. I. 319.
Adversa fortuna de Don Alvaro de Luna. (Tirso II. Bd.) I. 375.
Adversa fortuna del Caballero del Espíritu Santo. Grajales. I. 267.
Adversa fortuna del Infante Don Fernando de Portugal. Lope. II. 14.
Adversa fortuna del muy noble caballero Ruy Lopez de Avalos. Poyo. I. 276.
Afanador el de Utrera. Belmonte. I. 431.
Afectos de odio y amor. Calderon. II. 41. (II. 70. 306.)
Agradecer y no amar. Calderon. II. 41.
A gran daño, gran remedio. Villayzan. I. 440.
Agravio agradecido. M. de los Reyes. I. 461.
Agua mansa. (Guárdate del agua mansa.) Calderon. II. 52.
A igual agravio no hay duelo. Cuenca. II. 262.
Alba y el Sol. Luis Velez. I. 287.
Al buen callar llaman Sancho. (El celoso prudente.) Tirso. I. 369.
Alcaide de sí mismo. Calderon. II. 46.
Alcalde de Zalamea. (El garrote más bien dado.) Calderon. (I. 190.) II. 36. (II. 170.)
Alcalde de Zalamea. Lope. II. 38.
Alcázar del Secreto. Solís. II. 150.
Alejandra. Lup. Leonardo de Argensola. I. 71.
Algunas hazañas del Marqués de Cañete. 9 Autoren. (II. 289.)
Alma (Auto da). Gil Vicente. I. 29.
Almenas de Toro. Lope. (I. 81.) I. 183.
Al noble su sangre avisa. Paz. II. 272.
A lo hecho no hay remedio. (El príncipe de los montes.) Montalvan. I. 449.
A lo que obliga el honor. Enriquez Gomez. II. 107.
A lo que obliga el honor y duelo contra su padre. (Por acrisolor su honor, competidor hijo y padre.) Cañizares. II. 297.
A lo que obliga el ser rey. Luis Velez. I. 295.
A lo que obligan los celos. Enriquez Gomez. II. 106.
A lo que obliga un agravio. Matos & Villaviciosa. (I. 133. 135.) II. 281.
Al pasar del arroyo. Lope. I. 166.
Allá darás, rayo. Lope. I. 112. (I. 115.)
Allá se verá. (La tia de la menor.) Matos. II. 195.
Allá van leyes dó quieren reyes. G. de Castro. I. 230. (II. 288.)
Amadis de Gaula. Gil Vicente. I. 30.
Amadis y Niquea. F. de Leyva. II. 211.
Amado y aborrecido. Calderon. II. 41.
Amante astrólogo. (El astrólogo fingido.) Calderon. II. 51.
Amante más cruel y la amistad ya difunta. Ulloa. II. 274.
Amantes de Cartago. Aguilar. I. 245.
Amantes de Salerno. Añorbe. II. 302.
Amantes de Teruel. Montalvan. I. 445. (II. 324.)
Amantes de Teruel. (Tirso II. Bd.) I. 378. (II. 324.)
Amantes de Teruel. Rey de Artieda. I. 63.
Amantes portugueses. Lozano. II. 267.
Aman y Mardoqueo. (La horca para su dueño.) Godinez. I. 435.
Amar ántes de nacer. (La paloma dominica.) I & II. Acevedo. II. 311.

Amar despues de la muerte. (El Tuzaní de la Alpujarra.) Calderon. II. 29.
Amar es saber vencer. Zamora. II. 294.
Amar por arte mayor. Tirso. I. 365. (II. 48.)
Amar por fuerza de estrella. (El Portugués en Hungría.) Cordero. II. 258.
Amar por razon de estado. Tirso. I. 361.
Amar por señas. Tirso. I. 360. (II. 50.)
Amar sin ver. Martinez. II. 137.
Amar y no agradecer. Salgado. II. 273.
Amazonas. Solís. II. 150.
Amazonas de España. Juan del Castillo. II. 257.
Amazonas en las Indias. Tirso. I. 343.
Amigo, amante y leal. Calderon. II. 43.
Amigo el enemigo. Cepeda. I. 457.
Amistad castigada. Alarcon. I. 385.
Amo criado. (Donde hay agravios, no hay celos.) Rojas Zorrilla. II. 124.
Amor al uso. Solís. II. 147.
Amor bandolero. Lope. I. 122.
Amor cómo ha de ser. Cubillo. II. 99.
Amor constante. G. de Castro. I. 224.
Amor con vista y cordura. Enriquez Gomez. II. 108.
Amor en vizcaíno, los celos en francés y Torneos de Navarra. Luis Velez. I. 295.
Amor es arte de amar. Solís. (II. 147.)
Amor es naturaleza. Montalvan? I. 449.
Amor es oculta fuerza. Cienfuegos. II. 306.
Amor es todo invencion: Júpiter y Anfitrion. Cañizares. II. 300.
Amor hace discretos. (De una causa dos efectos.) Calderon. II. 44.
Amor hace hablar los mudos. Matos, Villaviciosa & Zabaleta. II. 287.
Amor hace valientes. Matos. II. 189.
Amor, honor y poder. (Industrias contra el poder.) Calderon. II. 40. 59.
Amor, ingenio y mujer. Mira de Amescua. I. 317.
Amor, ingenio y mujer. (La tercera de sí misma.) Mira de Amescua. I. 317.
Amor, ingenio y mujer. (Burlesca.) Suarez de Deza. II. 274.
Amor, lealtad y ventura. Matos. II. 189.
Amor más desgraciado, Céfalo y Pocris. Salazar. II. 239.
Amor médico. Tirso. I. 358.
Amor, pleito y desafío. (Ganar amigos.) Alarcon. I. 389.
Amor, privanza y castigo y Fortunas de Seyano. Montalvan. I. 444.
Amor puesto en razon. Villaviciosa. II. 276.
Amor secreto hasta celos. Lope. I. 163.
Amor y celos hacen discretos. Tirso. I. 360.
Amor y el amistad. Tirso. I. 362. (I. 366. 371. 373. II. 166.)
Amor y honor. Belmonte. I. 430.
Amor y obligacion. Moreto. II. 171.
Amor y obligacion. Solís. (II. 147.)
Amotinados de Flándes. Luis Velez. I. 288.
Amparar al enemigo. Solís. II. 148.
Amparo de los hombres. Mira de Amescua. I. 313.
Andrómeda y Perseo. (Auto.) Calderon. II. 65. (II. 323.)
Angel, lego y pastor: San Pascual Bailon. Fernandez. II. 307.
Anillo de Gíges y mágico rey de Lidia. I. & II. Cañizares. II. 298.
Animal profeta: San Julian. Mira de Amescua. I. 322.
Antes que te cases, mira lo que haces. (El exámen de maridos.) Alarcon. I. 391.
Antes que todo es mi amante. (La invencible Castellana.) Cañizares. II. 297.
Antes que todo es mi amigo. Zárate. II. 233.
Antes que todo es mi dama. Calderon. II. 47.
Anticristo. Alarcon. (I. 381.) I. 393.
Antíoco y Seleuco. (A buen padre, mejor hijo.) Moreto. II. 174.
Antona García. Tirso. I. 365. (II. 298.)
Anzuelo de Fenisa. Lope. I. 157.
Añasco el de Talavera. Cubillo. II. 103.
Apolo y Climene. Calderon. II. 30.
Aquilana. Torres Naharro. I. 35.
Aquiles. Tirso. I. 344. (II. 31. 141.)
Aquiles. (El Caballero Dama.) Monroy. II. 141.
Arauco domado. Lope. I. 189.
Arbol del mejor fruto. (Auto.) Calderon. (II. 25.) II. 65.
Arbol del mejor fruto. Tirso. I. 344.
Arca de Noé. Cáncer, Martinez & Rosete. II. 288.
Arcadia en Belen y Amor el mayor hechizo. Guzman Matos. II. 266.
Argenis y Poliarco. Calderon. II. 33.
Aristómenes Mesenio. Alfaro. (II. 89.) II. 252.
Armas de la hermosura. Calderon. II. 27. (II. 58. 284.)
Armelina. Lope de Rueda. I. 41.
Asalto de Mastrique por el príncipe de Parma. Lope. I. 190.
A secreto agravio, secreta venganza. (Vengarse en fuego y en agua.) Calderon. (I. 369.) II. 9. (II. 73.)
A ser rey enseña un ángel. II. 277.
Asombro de la Francia, Marta la Romorantina. I. & II. Cañizares. II. 298.
Asombro de Turquía y valiente toledano. Luis Velez. I. 293.
Aspides de Cleopatra. Rojas Zorrilla. II. 119.
Aspides hay basiliscos. Zamora. II. 294.
Astrólogo fingido. (El amante astrólogo.) Calderon. II. 51.
Asturianas. (Las famosas Asturianas.) Lope. I. 182.
Asturiano en Madrid. (De los hechizos de amor, la música es el mayor.) Cañizares. II. 299.
A su tiempo el desengaño. Matos. II. 191.
Atila, azote de Dios. Luis Velez. I. 289.
Atila furioso. Virués. I. 69.
Atreo desdichado. Oteiza. I. 460.
Audiencias del rey Don Pedro. I. 122. (I. 162.)
A un castigo dos venganzas. Montalvan. I. 448.
Aún de noche alumbra el sol. Godinez. I. 437.
A un tiempo rey y vasallo. II. 288.
A un traidor dos alevosos. Cunedo. II. 265.
Aurelia. Timoneda. I. 43.
Auristela y Lisidante. Calderon. II. 33.
Aurora del sol divino. Sedeño. II. 273.
Aurora en Copacabaná. Calderon. II. 22.
Austria en Jerusalen. Cándamo. II. 248.
Auto del Emperador Juveniano. I. 426. (II. 320).
Aventuras de Don Juan de Alarcos. (Don Juan de Castro. II.) Lope. I. 141.
Aventuras de Grecia. (Don Florisel de Niquea.) Montalvan. I. 451.
Aventuras del hombre. (Auto.) Lope. I. 208.
Averígüelo Vargas. (Del mal el ménos.) Tirso. I. 362.
Azote de su patria. (El esclavo de su hijo.) Moreto. II. 183.

B.

Balcones de Madrid. Tirso. I. 368.
Banda de Castilla y duelo contra sí mismo. Cañizares. II. 297.
Banda y la flor. (Hacer del amor agravio.) Calderon. II. 47.
Bandido más honrado y que tuvo mejor ân. G. Suarez. II. 310.
Bandolero Solposto. Rojas, Cáncer & Rosete. II. 288.
Bandos de Rávena y fundacion de la Camándula. Matos. II. 190.
Bandos de Verona: Montescos y Capeletes. Rojas Zorrilla. II. 121.
Bandos de Vizcaya. Rosete. II. 216.
Baños de Argel. Cervantes. I. 329.
Barca do Inferno (Auto da). G. Vicente. I. 29.
Barlan y Josafá. Lope. I. 200. (II. 317).
Basta callar. Calderon. II. 41. (II. 49.)
Basta intentarlo. Godinez. I. 438.
Bastardo de Ceuta. Grajales. I. 269. (I. 267. 336.)
Bastardo Mudarra. Lope. I. 184. (II. 188).
Batalla de las Navas. Lanini. II. 267.
Batalla del honor. Lope. I. 146. (I. 459.)
Batalla de Pavía y prision del rey Francisco. Monroy. II. 139.
Batuecas del Duque de Alba. Lope. I. 104.
Beata enamorada. (Marta la piadosa.) Tirso. I. 366.
Belígera Española. R. de Turia. I. 250.
Bella Aurora. Lope. I. 197.
Benavides (Los). Lope. I. 188.
Bernardo del Carpio en Francia. Liaño. II. 267.
Bien vengas mal, si vienes solo. Calderon. II. 47.
Bizarrías de Belisa. Lope. I. 163.
Blason de Don Ramiro. L. de Guzman. II. 266.
Boba para los otros y discreta para sí. Lope. I. 154. (I. 317. II. 307.)
Bobo del Colegio. Lope. I. 171.
Boda entre dos maridos. Lope. (I. 157.)
Brabonel. Liñan. (I. 458.)
Bruto ateniense. G. de Mesa. I. 459.
Bruto de Babilonia. Moreto, Matos & Cáncer. II. 286.
Buena guarda. Lope. I. 171. (II. 216.)
Buen caballero, maestre de Calatrava. J. B. de Villegas. I. 336.
Buen vecino. Lope. I. 122.
Burladora burlada. R. de Turia. I. 249.
Burlador de Sevilla. Tirso. (I. 143.) I. 366. (II. 261. 291.)

C.

Caballero (El). Moreto. II. 167.
Caballero bobo. G. de Castro. I. 224.
Caballero dama. (El Aquiles.) Monroy. II. 141.
Caballero de Gracia. Tirso. I. 348.
Caballero de Illescas. Lope. I. 171.
Caballero del milagro. Lope. 166.
Caballero del Sacramento. Lope. (II. 166.)
Caballero del Sacramento. Moreto. II. 166.
Caballero sin nombre. Mira de Amescua. I. 320.
Cabellos de Absalon. Calderon. (I. 8. 347.) II. 24. 70.
Cada cual á su negocio. (Hacer cada uno lo que debe.) Cuellar. II. 198.
Cada cual con su cada cual. Fernandez de Leon. II. 245.
Cada loco con su tema. Mendoza. I. 408.
Cada uno con su igual. Blas de Mesa. II. 268.
Cada uno es linaje aparte y los Mazas de Aragon. Zamora. II. 293.
Cada uno para sí. Calderon. II. 47.
Cadenas del demonio. Calderon. II. 21. (II. 56.)
Caer para levantar. Moreto, Matos & Cáncer. (I 309.) II. 286.
Cain de Cataluña. Rojas Zorilla. II. 116.
Callar hasta la ocasion. Hurtado y Cisneros. II. 266.
Callar siempre es lo mejor. Matos. II. 191.
Camila (Coloquio de). Lope de Rueda. I. 41.
Campana de Aragon. Lope. I. 187. (II. 275.)
Cananea (Auto da). Gil Vicente. I. 29.
Canas en el papel y dudoso en la venganza. G. de Castro. I. 227.
Canto junto al encanto. Barrios. II. 217.
Capitan prodigioso y Príncipe de Transilvania. Luis Velez. I. 291. (II. 281.)
Carbonera (La). Lope. I. 158.
Carboneros de Francia y Reina Sevilla. Mira de Amescua. I. 303. (II. 319.)
Cardenal de Belen. Lope. I. 207.
Carlos V. sobre Túnez. Cañizares. II. 298.
Carro del Cielo. Calderon. (II. 2. 53. 251.)
Casa con dos puertas. Calderon. II. 48. (II. 50. 70.)
Casa de los celos y Selvas de Ardenia. Cervantes. I. 325.
Casamiento en la muerte y hechos de Bernardo del Carpio. Lope. I. 182.
Casarse por vengarse. Rojas Zorrilla. II. 114.
Castelvines y Monteses. Lope. I. 162. (II. 131. 317.)
Castigando premia amor. Zamora. II. 294.
Castigar por defender. Rodrigo de Herrera. I. 427.
Castigar por defender. Rodrigo de Herrera. (Burlesca.) I. 437.
Castigo de la miseria. Hoz y Mota. II. 243.
Castigo del penséque. Tirso. I. 359. (II. 60. 165.)
Castigo sin venganza. Lope. I. 86. (I. 116).
Castillo de Lindabrídis. Calderon. II. 33.
Catalan Serrallonga. Coello, Luis Velez & Rojas. II. 288.
Católico Perseo, San Jorge. Arboleda. II. 253.
Cautela contra cautela. (Tirso II. Bd.) I. 373. (I. 386. II. 166.)
Cautela en la amistad. (Cautelas son amistades.) Godinez. I. 436.
Cautelas son amistades. (La cautela en la amistad.) Godinez. I. 437.
Cautivos de Argel. (Los esclavos de Argel.) Lope. I. 110.
Céfalo y Pocris. (Celos aún del aire matan.) Calderon. II. 32.
Céfalo y Pocris. (Burlesca.) Calderon. II. 32. (II. 56).
Cegar para ver mejor, San Franco de Sena. Moreto. II. 183.
Cegar para ver mejor, Santa Lucía. Amb. de Arce. II. 253.
Celestina (La). Fernando de Rojas y? I. 38.
Celestina. Calderon. (II. 53.)
Celosa de sí misma. Tirso. I. 360. (II. 166. 194. 232.)
Celos aún del aire matan. Calderon. II. 32.
Celos con celos se curan. Tirso. I. 364.
Celos de San José. Monroy. II. 145.
Celos en el caballo. Enciso. I. 401.
Celos hasta los cielos y desdichada Estefanía. Luis Velez. I. 293.

Celos, honor y cordura. Ant. Coello. II. 89.
Celos no ofenden al sol. Enriquez Gomez. II. 108.
Celoso Extremeño. Ant. Coello. II. 84.
Celoso prudente. (Al buen callar llaman Sancho.) Tirso. I. 369.
Celos son bien y ventura. (San Albano.) Godinez. I. 435.
Cena de Baltasar. (Auto.) Calderon. II. 67. (II. 181.)
Cena del rey Baltasar. Moreto. II. 181. (II. 182.)
Cerco de Pavía y prision del rey Francisco. Tárrega. I. 241.
Cerco de Rodas. Tárrega. I. 241.
Cerco de Roma por el rey Desiderio. Luis Velez. I. 289.
Cerco de Santa Fé. Lope. I. 182.
Cerco de Túnez y ganada de la Goleta. Juan Sanchez. I. 266.
Cerco de Túnez y ganada de la Goleta. Anónimo. I. 266.
Cerco de Viena y socorro por Carlos V. Lope? II. 124.
Cerco de Zamora por el Cid. Diamante. II. 219.
Cerco deZamora. (No está en matar el vencer.) Matos. II. 188. (II. 220).
Certámen de amor y celos. Calderon. (II. 2. 53.)
Chico Baturi. Huerta, Cáncer & Rosete II. 288.
Cid. (Dos comedias.) Liñan. (I. 458.)
Cielo por los cabellos. A. de Mesa. II. 268.
Ciencias impiden traiciones. Bolea Alvarado. II. 305.
Cinco (Las) blancas de Juan de Espera en Dios. Huerta. I. 457.
Cinco venganzas en una. Ayala. II. 254.
Circe de dos coronas. II. 311.
Cisma de Inglaterra. Calderon. II. 28.
Ciudad sin Dios. (El inobediente.) Claramonte. I. 332.
Comedia del Rosario. Pedro Diaz. I. 464.
Comedia venatoria. Góngora. I. 338.
Comendadores de Córdoba. Lope. I. 96. (II. 96.)
Como amante y como honrada. Montalvan. I. 449.
Cómo ha de ser el privado. Quevedo. (I. 461.)
Cómo han de ser los amigos. Tirso. I. 366.
Como noble y ofendido. Ant^{o} de la Cueva. II. 262.
Como padre y como rey. Montalvan. I. 447.
Cómo se curan los celos y Orlando furioso. Cándamo. II. 250.
Cómo se engañan los celos. Delgado. II. 306.
Cómo se engañan los ojos. J. B. de Villegas. I. 333.
Cómo se vengan los nobles. (La prudencia en el castigo.) Lope. I. 116.
Cómo se vengan los nobles. (El testimonio vengado.) Lope. I. 117. (II. 175.)
Cómo se vengan los nobles. Moreto. II. 175.
Competidores y amigos. Huerta. I. 457.
Con amor no hay amistad. Matos. II. 190.
Con amor no siempre la verdad es lo mejor. Botello. II. 305.
Conde Alarcos. G. de Castro. I. 222.
Conde Alarcos. Mira de Amescua. I. 308.
Conde de Castilla. Liñan. (I. 458.)
Conde de Irlos. G. de Castro. I. 223.
Conde de Saldaña. I. Cubillo. II. 102.
Conde de Saldaña y Hechos de Bernardo del Carpio. II. Cubillo. II. 102.
Conde de Sex. (Dar la vida por su dama.) II. 79.
Conde Fernan Gonzalez. Lope. I. 181.
Conde Lucanor. Calderon. II. 33.
Condenado de amor. Calderon. II. 54. (II. 56.)
Condenado por desconfiado. Tirso. I. 345. (II. 184. 216.)
Conde Partinuplés. Ana Caro. II. 257. (II. 193.)
Condesa bandolera. Tirso. I. 348.
Condesa de Belflor. (El perro del hortelano.) Lope. I. 166.
Confesión con el demonio. Torre y Seril. (II. 235.) II. 274.
Confusion de un jardin. Moreto. II. 171.
Con quien vengo, vengo. Calderon. II. 47. (II. 72.)
Conquista de Cuenca. Rosete. II. 216.
Conquista de las Molucas. Fernandez de Leon. II. 245.
Conquista de Méjico. Zárate. II. 234.
Constancia de Arcelina. Juan de la Cueva. I. 60.
Con su pan se lo coma. Lope. I. 172.
Contra el amor no hay engaños. Enriquez Gomez. II. 108.
Contra su suerte ninguno. Malo de Molina. II. 268.
Contra valor no hay desdicha. Lope. I. 192.
Cornelia. (Comedia.) Timoneda. I. 43.
Corona en tres hermanos. Vera Tassis. (I. 187.) II. 275.
Corona merecida. Lope. I. 144.
Corona pretendida y Rey perseguido. Poyo. I. 279.
Coronista más grande. I. II. Armesto. II. 303.
Corsaria catalana. Matos. II. 192.
Corsario Barbaroja y huérfano desterrado. Juan Sanchez. I. 266.
Corte en el valle. Matos, Avellaneda & Villaviciosa. I. 287.
Cortesana en la sierra. Matos, Diamante y Juan Velez. II. 287.
Córtes de la muerte. Carvajal y Hurtado de Toledo. I. 50.
Costanza. Castillejo. I. 37.
Cristo de los milagros. (Santo Cristo de Cabrilla.) Moreto. II. 182.
Cruel Casandra. Virués. I. 69.
Crueldad por el honor. Alarcon. I. 391.
Cruz de Caravaca. Diamante. II. 224.
Cruz de Oviedo. Liñan. (I. 458.)
Cruz en la sepultura. (La devocion de la Cruz.) Calderon. II. 22. 23.
Cruz hallada y triunfante. Sicardo. II. 274.
¿Cuál es afecto mayor? Cándamo. II. 248.
¿Cuál es mayor perfeccion? Calderon. II. 44.
Cuando no se aguarda y Príncipe tonto. F^{o} de Leyva. II. 212.
Cuántas veo, tantas quiero. Avellaneda & Villaviciosa. II. 254.
Cuánto mienten los indicios. Diamante. (II. 40). II. 223.
Cuánto se estima el honor. G. de Castro. I. 226.
Cuatro prodigios de amor. Mira de Amescua. I. 321.
Cuatro Tiempos (Auto de los). Gil Vicente. I. 28.
Cubo de la Almudena. (Auto.) Calderon. (II. 63.)
Cuentas del gran Capitan. Lope. I. 189. (II. 298.
Cuentas del gran Capitan. Cañizares. II. 295. 298.
Cuerdo loco. Lope. I. 171.
Cueva de Salamanca. Alarcon. I. 383.

Cueva y castillo de amor. Fº de Leyva. II. 211.
Culpa busca la pena y el agravio la venganza. Alarcon. I. 392.
Culpa más provechosa. F. de Villegas. II. 225.
Cumplirle á Dios la palabra. Diamante. II. 223.
Cumplir con su obligacion. Montalvan. I. 449.
Cumplir dos obligaciones. (La obligacion á las mujeres.) Luis Velez. I. 294.
Curioso impertinente. G. de Castro. I. 227.
Custodio de la Hungría, San Juan Capistrano. Zamora. II. 294.

D.

Dalles con la entretenida (véase „Darles" etc.). I. 297.
Dama boba. Lope. I. 163.
Dama Capitan. Los Figueroas. II. 205.
Dama Corregidor. Villaviciosa & Zabaleta. (II. 210.) II. 281.
Dama del olivar. Tirso. I. 348.
Dama Duende. Calderon. II. 49.
Dama Presidente. Fº de Leyva. II. 209.
Danza de la Muerte. Pedraza. I. 50.
Dar con la misma flor. (Quién engaña más á quién.) Alarcon. I. 385.
Dar la vida por su dama. (El Conde de Sex.) Felipe IV? II. 79.
Darles con la entretenida. (Diego García de Paredes.) Luis Velez. I. 297.
Darlo todo y no dar nada. Calderon. II. 26.
Dar tiempo al tiempo. Calderon. II. 43.
De comedia no se trate. Cañizares. II. 299.
De cosario á cosario. Lope. I. 125. (II. 159.)
¿De cuándo acá nos vino? Lope. I. 169. (II. 173.)
De este agua no beberé. Claramonte. (I. 161.) I. 330.
Defensa en la verdad. Lope. I. 124.
Defensora de la Reina de Hungría. Zárate. II. 236.
Defensor de la Vírgen. Vergara. I. 463.
Defensor del Peñon. Diamante. II. 222.
Defensor de su agravio. Moreto. II. 161.
De fuera vendrá. Moreto. (I. 170.) II. 173.
Dejar dicha por más dicha. (Mudarse por mejorarse.) Alarcon. I. 384.
Dejar por amor venganzas. C. de Morales. II. 269.
Dejar un reino por otro. (Los tres soles de Madrid.) II. 144.
Del cielo viene el buen rey. R. de Herrera. I. 425. (II. 277.)
Del enemigo el primer consejo. Tirso. I. 361.
Delincuente sin culpa y bastardo de Aragon. Matos. II. 191.
Del mal el ménos. (Averígüelo Vargas.) Tirso. I. 362.
Del mal lo ménos. Lope. I. 115.
Del mal lo ménos. Folch de Cardona. II. 257.
De los hechizos de amor etc. Cañizares. II. 299.
De lo vivo á lo pintado. Claramonte. I. 331.
Del rey abajo, ninguno. (García del Castañar.) Rojas Zorrilla. (II. 60.) II. 111.
Desafío de Carlos V. Rojas Zorrilla. II. 123.
Desagravios de Cristo. Cubillo. II. 102. (II. 228.)
Desagravios de María. Calderon. II. 54. (II. 56.)
Desden con el desden. Moreto. (I. 124. 126. 127. 156. 319.) (II. 126. 154. 160. 193.) II. 156.
Desden vengado. Lope. I. 173.
Desde Toledo á Madrid. Tirso. I. 368.
Desdichada Estefanía. Lope. I. 93. (I. 293.)
Desdicha de la voz. Calderon. II. 46. (II. 76.)
Desdichado en fingir. Alarcon. I. 384.
Desdichados dichosos. Campo. II. 256.
Deseado príncipe de Asturias. Hoz y Mota. (II. 175.) II. 240.
Desengaño dichoso. G. de Castro. I. 224.
Desgraciada Raquel. (La Judía de Toledo.) Diamante? II. 220.
Desgracias del rey don Alfonso el Casto. Mira de Amescua. I. 304.
Despertar á quien duerme. Lope. I. 165. (II. 166.)
Despreciada querida. J. B. de Villegas. I. 334.
Desprecios en quien ama. Montalvan. I. 450.
Destruccion de Constantinopla (Tragedia de la). Lasso de la Vega. (I. 70.)
Destruccion de Troya. Monroy. II. 141.
De una causa dos efectos. (Amor hace discretos.) Calderon. II. 44.
De un castigo dos venganzas. (A un castigo dos venganzas.) Montalvan. I. 448.
Devocion de la Cruz. (La Cruz en la sepultura.) Calderon. II. 22. 23.
Devocion de la Misa. Luis Velez. I. 296. (I. 304.)
Devocion de la Misa. (Auto.) Calderon. II. 65.
Devocion del Angel de la Guarda. Matos. II. 190.
Diablo está en Cantillana. Luis Velez. (I. 161.) I. 294.
Diablo niño. (El niño diablo.) Luis Velez. I. 299.
Diablo predicador y mayor contrario amigo. Belmonte? I. 431. (II. 267.)
Diablos son las mujeres. I. 454.
Diciembre por Agosto. Juan Velez. II. 152.
Dicha por malos medios. G. de Avila. I. 424.
Dicha y desdicha del nombre. Calderon. II. 48.
Dichoso desdichado. Espinosa Malagon. II. 227.
Dido y Eneas. G. de Castro. I. 223. (II. 225).
Diego García de Paredes. (Darles con la entretenida.) Luis Velez. I. 297.
Difunta pleiteada. II. 122.
Dí mentira, sacarás verdad. M. de los Reyes. I. 461.
Dineros son calidad. Lope. I. 143. (II. 288).
Dios hace justicia á todos. Fº de Villegas. II. 225.
Discreta enamorada. Lope. I. 169. (II. 195.)
Discreto porfiado. J. B. de Villegas. I. 337.
Divino Africano. Lope. I. 207. (II. 317.)
Divino Nazareno Sanson. Montalvan. I. 444.
Divino Orfeo. (Auto.) Calderon. II. 65.
Doctor Carlino. Góngora. I. 338. (II. 148.)
Doctor Carlino. Solís. II. 148.
Dómine Lúcas. Cañizares. II. 299.
Donaires de Matico. Lope. (I. 462.)
Donaires de Pedro Corchuelo. (El qué dirán.) M. de los Reyes. I. 462.
Don Belflorán de Grecia. Monroy. II. 141.
Doncella de labor. Montalvan. I. 449.
Doncellas de Simancas. Lope. I. 184.
Donde hay agravios, no hay celos. Rojas Zorrilla. II. 124. (II. 193.)
Donde hay valor, hay honor. Dº de Rosas. I. 462.
Donde no está su dueño, está su duelo. G. de Castro. I. 230.
Don Diego de Noche. Rojas Zorrilla. II. 129.
Don Domingo de Don Blas. (No hay mal que por bien no venga.) Alarcon. I. 391.
Don Domingo de Don Blas. Zamora. II. 293.

Don Duardos. Gil Vicente. I. 30.
Don Florisel de Niquea. (Para con todos hermanos, para nosotros amantes.) Montalvan. I. 451.
Don Gil de las calzas verdes. Tirso. I. 353. (I. 359.)
Don Juan de Castro. I. Lope. I. 141.
Don Juan de Castro. II. (Aventuras de Don Juan de Alarcos.) Lope. I. 141. (II. 283.)
Don Juan de Espina en su patria. Cañizares. II. 298.
Don Juan de Espina en Milan. Cañizares. (I. 384.) II. 298.
Don Lúcas del Cigarral. Rojas Zorrilla. II. 130.
Don Pedro Miago. Luis Velez. I. 297. (II. 131.)
Don Quijote de la Mancha. Calderon. (II. 53.)
Don Quijote de la Mancha. G. de Castro. I. 229.
Don Sancho el Malo. (II. 165).
Doña Beatriz de Silva. Tirso. I. 350.
Doña Inés de Castro. Mejía de la Cerda. I. 273. (I. 285.)
Dos amantes del Cielo. Calderon. II. 21. (II. 321.)
Dos Carlos. (Cautelas son amistades.) Godinez. I. 436.
Dos filósofos de Grecia. Zárate. II. 235.
Dos monarcas de Europa. Salazar y Luna. II. 273.
Dos prodigios de Roma. Matos. II. 190.
Duelo contra su dama. Cándamo. II. 249.
Duelo de honor y amistad. Jac. de Herrera. I. 428.
Duelos de amor y lealtad. Calderon. II. 32.
Duelos de ingenio y fortuna. Cándamo. II. 250.
Duende de Zaragoza. Añorbe. II. 302.
Duendes son alcahuetes. I. & II. Zamora. II. 294.
Dueño de las estrellas. Alarcon. I. 393.
Duque de Viseo. Lope. I. 191.
Duquesa constante. Tárrega. I. 242.
Duquesa de la Rosa. Alonso de la Vega. (I. 49.)

E.

Eco y Narciso. Calderon. II. 32.
Eglogas de:
Juan de la Encina. I. 23. 24.
Lúcas Fernandez. I. 25.
Ejemplo de casadas. Lope. I. 170.
Ejemplo mayor de la desdicha. Mira de Amescua. I. 308.
Eleccion por la virtud. Tirso. I. 344. (II. 190.)
Elegir al enemigo. Salazar. II. 238.
Elisa Dido. Virués. I. 70.
El pretender con pobreza. G. de Castro. I. 226.
El qué dirán. (Donaires de Pedro Corchuelo.) M. de los Reyes. I. 462.
Ello es hecho. (Acertar pensando errar.) Rosete. II. 216.
Embustes de Fabia. Lope. I. 195.
Emendar yerros de amor. Jimenez de Cisneros. II. 266.
Empeños del mentir. Ant. de Mendoza. I. 409.
Empeños de seis horas. (Lo que pasa en una noche.) Ant. Coello. II. 89.
Empeños de una casa. Juana Inés de la Cruz. II. 262.
Empeños de un acaso. Calderon. II. 47.
Empeños de un engaño. (Los engaños de un engaño.) Alarcon. I. 385.
Empeños de un plumaje. (II. 277.)
Emperador fingido. G. Bocángel. II. 254.
Empezar á ser amigos. (Hacer del contrario amigo.) Moreto. II. 167.
Encantada Melisendra. Añorbe. II. 302.
Encanto es la hermosura. Salazar & Vera Tassis. II. 238.
Encanto por los celos. Monroy. II. 141.
Encanto sin encanto. Calderon. II. 50.
Encantos de Bretaña. Castillo Solórzano. I. 377.
Encantos de la Culpa. (Auto.) Calderon. II. 65.
Encantos de Medea. Rojas Zorrilla. II. 119.
Encontráronse dos arroyuelos. Juan Velez. II. 154.
Endimion y Diana. Fernandez de Leon. II. 244.
Eneas de Dios. (El Caballero del Sacramento.) Moreto. II. 166.
En el mayor imposible nadie pierda la esperanza. Moreto. II. 160.
En el sueño está la muerte. Guedeja y Quiroga. II. 265.
Enemiga favorable. Tárrega. I. 238. (I. 319. II. 162.)
Enemigo engañado. Lope. I. 118.
Enemigos hermanos. G. de Castro. I. 225. (II. 161.)
En esta vida todo es verdad y todo mentira. Calderon. II. 35. (II. 72.)
Enfermar con el remedio. Calderon, Luis Velez & Cáncer. II. 284.
Engañar con la verdad. De la Fuente. I. 457.
Engañar para reinar. Enriquez Gomez. II. 106.
Engañarse engañando. G. de Castro. (I. 15.) I. 225.
Engaños (Comedia de los). Lope de Rueda. I. 40.
Engaños de un engaño y confusion de un papel. Moreto. II. 171.
Engaños de un engaño. (Los empeños de un engaño.) Alarcon. I. 385.
En Madrid y en una casa. Tirso. I. 359.
Entre bobos anda el juego. Rojas Zorrilla. II. 130.
Entre el honor y el amor, el honor es lo primero. Fº. de Leyva. II. 213.
Entretenida (La). Cervantes. I. 326.
En vano es querer venganzas etc. Furmento. II. 307.
Envidias vencen fortunas. Monroy. II. 139.
Ermitaño galan y Mesonera del Cielo. Mira de Amescua. I. 316. (II. 229.)
Ermitaño galan. Zabaleta (I. 316.) II. 229.
Errar principios de amor Rosete. II. 215.
Escala de la Gracia. Zárate. II. 236.
Escándalo de Grecia contra las santas Imágenes. (II. 60.)
Escarmientos para el cuerdo. Tirso. I. 365.
Esclava de su galan. Lope. I. 164.
Esclavo del Demonio. Mira de Amescua. (I. 237. 464.) I. 309. (II. 19. 286.)
Esclavo del más impropio dueño. G. Roa. II. 273.
Esclavo de su hijo. (El azote de su patria.) Moreto. II. 183.
Esclavo en grillos de oro. Cándamo. (II. 246.) II. 247.
Esclavos de su esclava. (El hacer bien nunca se pierde.) J. del Castillo. II. 257.
Escolástica (La). Liñan. (I. 458.)
Escondido y la tapada. Calderon. II. 50.

Esforcias de Milan. Martinez. II. 134.
Esmeralda del amor. Montalvan ó Rojas? I. 452.
Española de Florencia. ¿Diego de Figueroa? II. 202.
Español de Oran. Barrios. II. 217.
Español entre todas las naciones. Ramon. I. & II. (I. 254.)
Español Juan de Urbina. Man. Gonzalez. II. 265.
Españoles en Chile. Gonzalez de Bustos. II. 265.
Espejo del mundo. Luis Velez. I. 295.
Esposo fingido. Tárrega. I. 240. (I. 247.) (II. 270.)
Estados mudan costumbres. Matos. II. 194.
Estátua de Prometeo. Calderon. II. 32.
Esto sí que es negociar. Tirso. I. 356.
Estragos de Cupido y dulces flechas de amor. Canton de Salazar. II. 305.
Estrella de Monserrate. Campo? II. 256.
Estrella de Sevilla. Lope. I. 89.
Eufemia. Lope de Rueda. I. 39.
Eurídice y Orfeo. Solís. (I. 200.) II. 150.
Exaltacion de la Cruz. Calderon. II. 22. (II. 56. 321.)
Exámen de maridos. (Antes que te cases, mira lo que haces.) Alarcon. I. 391.

F.

Fábula de Perseo. (El Perseo.) Lope. I. 199.
Faetonte. (El hijo del sol, Faeton.) Calderon. II. 30.
Falso nuncio de Portugal. II. 277.
Fama (Auto da). Gil Vicente. I. 27.
Fama (La) es la mejor dama. Cifuentes. II. 257.
Familiar sin demonio. G. de Avila. I. 424.
Famosas Asturianas. Lope. I. 182. (II. 293.)
Famosa Toledana. Quirós. I. 461.
Farsas de:
Fernandez (Lúcas). I. 25.
Lopez de Yanguas (Fernan). I. 51.
Paris (Juan de). I. 25.
Sanchez de Badajoz (Diego). (II. 283.) II. 314.
Favorecer á todos y amar á ninguno. (Doña Beatriz de Silva). Tirso. I. 350.
Favores del mundo. Alarcon. I. 381.
Feira (Auto da). Gil Vicente. I. 29.
Fénix de España, San Francisco de Borja. Calleja. (II. 55.) II. 207.
Fénix de Salamanca. Mira de Amescua. I. 321.
Fénix español, San Lorenzo Mártir. Lozano Estarrues. II. 308.
Fé no ha menester armas. R. de Herrera. I. 427.
Fé pagada. Ric. de Turia. I. 250.
Ferias de Madrid. Lope. I. 170.
Fernan Mendez Pinto. Enriquez Gomez. II. 109.
Fé se firma con sangre. Zamora. II. 294.
Fianza satisfecha. Lope. I. 203.
Fiera, el rayo y la piedra. Calderon. II. 30.
Fieras afemina amor. Calderon. II. 30.
Fieras de celos y amor. Cándamo. II. 251.
Filis. Argensola. (I. 71.)
Filomena. Timoneda. I. 43.
Finezas contra finezas. Calderon. II. 30.
Fingida Arcadia. Tirso. I. 363. (II. 284.)
Fingida Arcadia. Calderon, Moreto y? II. 284.
Fingido verdadero. Lope. I. 197. (II. 309.)
Fingir lo que puede ser. Montero de Espinosa. II. 269.
Fingir y amar. Moreto. II. 171.
Firme lealtad. Muxet de Solís. II. 459.
Firmeza, amor y venganza. A. Francisco. II. 264.
Firmezas de Isabela. Góngora. I. 333.
Físicos (Auto dos). Gil Vicente. I. 32.
Flores de Don Juan. Lope. (II. 204.)
Floresta de enganos. Gil Vicente. I. 26.
Florisea. F. de Avendaño. I. 37.
Fortuna adversa del Infante Don Fernando de Portugal. Lope. II. 14.
Fortuna merecida. (Merecer para alcanzar.) Moreto. II. 169.
Fortunas de Andrómeda y Perseo. Calderon. II. 32. (II. 323.)
Fortunas trágicas del Duque de Memoransi. Peyron. I. 460. (II. 320.)
Fray Diablo. (El diablo predicador.) Lope. I. 431.
Fuego de Dios en el querer bien. Calderon. II. 43.
Fuente de las virtudes. Carnerero. II. 306.
Fuente Ovejuna. Lope. I. 99.
Fuerza de amor y venganza. Tapia. II. 274.
Fuerza de la costumbre. G. de Castro. I. 226. (II. 225.)
Fuerza de la ley. Moreto. II. 174.
Fuerza de la sangre. G. de Castro. I. 227.
Fuerza de la verdad. Malaspina. II. 267.
Fuerza del interés. Aguilar. I.º247.
Fuerza lastimosa. Lope. I. 157. (I. 447.)
Fundacion de la Orden de Nª Sª de la Merced. Tárrega. I. 241.

G.

Galan Castrucho. (El Rufian Castrucho.) Lope. I. 110.
Galan de su mujer. Matos. II. 193.
Galan fantasma. Calderon. (I. 14.) II. 51.
Galan secreto. (El secreto entre dos amigos.) Mira de Amescua. I. 317.
Galan sin dama. Ant. de Mendoza. I. 408.
Galan tramposo y pobre. (El tramposo con las damas.) Salas Barbadillo. I. 376.
Galan, valiente y discreto. Mira de Amescua. I. 319.
Gallardo Español. Cervantes. I. 329.
Gallega Mari-Hernandez. Tirso. I. 358.
Ganar amigos. (Lo que mucho vale, mucho cuesta.) Alarcon. I. 389.
Ganar perdiendo. (Los favores del mundo.) Alarcon. I. 381.
Ganar por la mano el juego. Cubillo. (I. 7.) II. 100.
García del Castañar. (Del rey abajo, ninguno.) Rojas Zorrilla. II. 111.
Garrote más bien dado. (El Alcalde de Zalamea.) Calderon. II. 36.
Gata de Mari-Ramos. (El Jardin de Vargas.) Lope. I. 119.
Genízaro de España. (El rayo de Andalucía.) I. Cubillo. (I. 7.) II. 101.
Genízaro de España. (El rayo de Andalucía.) II. Cubillo. II. 101.
Genízaro de Hungría. Matos. II. 189.
Gitana de Ménfis, Santa María Egipciaca. Montalvan. I. 444.
Gitana melancólica. Aguilar. I. 244.
Gitanilla de Madrid. Solís. II. 149.
Gloria de los Pizarros. (Palabras á los Reyes.) Luis Velez. I. 288.
Gloria de Niquea. Conde de Villamediana. (I. 18.) II. 275.
Glorias del mejor siglo. Céspedes. II. 208.
Gobernador prudente. G. de Avila. I. 423.
Golfo de las Sirenas. Calderon. II. 32.

Gran Cenobia. Calderon. II. 28.
Gran Duque de Florencia. (Los Médicis de Florencia.) Enciso. I. 400.
Gran mágico de Europa, Sigismundo el Romano. T. B. Sanches. II. 310.
Gran Patriarca de las Indias, Don Juan de Ribera. Aguilar. I. 248.
Gran príncipe de Fez. Calderon. II. 14.
Gran Rey anacoreta, San Onofre. Lanini. II. 266.
Gran Rey de los desiertos, San Onofre. Claramonte. I. 331. (II. 266.)
Gran Semíramis. Virués. I. 68. (II. 26.)
Gran Sultana, Doña Catalina de Oviedo. Cervantes. I. 328.
Gran teatro del Mundo. (Auto.) Calderon. II. 65.
Gravedad en Villaverde. Montalvan. I. 450.
Gridonia, ó Cielo de amor vengado. Paravicino y Arteaga. II. 271.
Guanches de Tenerife. Lope. (I. 17.) I. 106.
Guapo de Andalucía. (El más temido Andalus Francisco Estéban.) Vallés. II. 311.
Guapo Julian Romero. (Ponerse hábito sin pruebas.) Cañizares. II. 298.
Guarda cuidadosa. Mig. Sanchez. I. 262.
Guardar palabra á los Santos. Olivares Vadillo. (I. 241.) II. 270.
Guardar y guardarse. Lope. I. 162.
Guárdate del agua mansa. Calderon. II. 52.
Guerras de celos y amor. M. de Ayala. II. 304.
Gustos y disgustos no son más que imaginacion. Calderon. II. 28.

H.

Hacer cada uno lo que debe. (Cada cual á su negocio.) Cuellar. II. 198.
Hacer del amor agravio. (La banda y la flor.) Calderon. II. 47.
Hacer del contrario amigo. (Empezar á ser amigos.) Moreto. II. 167.
Hacer fineza el desaire. Calleja. II. 208.
Hacer remedio el dolor. Cáncer, Matos & Moreto. II. 286.
Hado y divisa de Léonido y de Marfisa. Calderon. II. 33.
Halcon de Federico. Lope. (I. 157.)
Hamete de Toledo. Lope. (II. 281.)
Hamete de Toledo. Belmonte & Martinez. II. 281.
Hasta el fin nadie es dichoso. Moreto. (I. 226.) II. 161.
Hay culpa en que no hay delito. Montero de Espinosa. II. 269.
Hazañas del Cid. (Segunda parte de las Mocedades del Cid.) G. de Castro. I. 219.
Hazañas de los Pizarros. I. II. III. Tirso. I. 342 43. (I. 365.)
Hechicera del Cielo. Nanclares. II. 270.
Hechizado por fuerza. Zamora. II. 290.
Hechizo de Sevilla. A. de Arce. II. 253.
Hechizo imaginado. Zabaleta. II. 230.
Héctor y Aquiles. Monroy. II. 141.
Hécuba triste. F. Perez de Oliva. I. 56.
Hércules de Hungría. A. de Arce. II. 253.
Hércules de Ocaña. Diamante. II. 222.
Hércules de Ocaña. Luis Velez. (I. 112.) I. 296. (II. 222.)
Hércules furente y Oeta. Lopez de Zárate. I. 421.
Hermanas Bandoleras. Lope. I. 133. (II. 281.)
Hermano de su hermana. Quirós. II. 273.
Hermanos amantes y piedad por fuerza. Zárate. II. 232.
Hermanos encontrados. (Satisfacer callando.) Moreto. II. 168.
Hermanos más amantes. (La Morica garrida.) J. B. de Villegas. I. 335.
Hermosa Ester. Lope. I. 200.
Hermosa fea. Lope. I. 127. (II. 159.)
Hermosura de Raquel. I. & II. Luis Velez. I. 301.
Hermosura y la desdicha. Rojas Zorrilla. II. 126.
Heródes Ascalonita. Lozano. II. 267.
Heróica Antona García. Cañizares. (I. 365). II. 298.
Hija del aire. I. II. Calderon. II. 25.
Hija del mesonero. Dº de Figueroa. II. 202.
Hijo de la Molinera. Lope. I. 190.
Hijo de la piedra. Matos. (I. 344.) II. 190.
Hijo de la virtud, San Juan Bueno. I. & II. Llanos y Valdés. II. 267.
Hijo del Serafin, San Pedro de Alcántara. Montalvan. I. 444.
Hijo del Sol, Faeton. (El Faetonte.) Calderon. II. 30.
Hijo de Marco Aurelio. Zabaleta. II. 229.
Hijo obediente. Beneyto. I. 253.
Hijos de la Barbuda. Luis Velez. I. 291.
Hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea. Calderon. II. 33.
Hijos de la fortuna, Teágenes y Clariquea. Montalvan. I. 451.
Hijo sin padre. Lope. I. 120.
Himenea. Torres Naharro. I. 36.
Historia de Tobías. Lope. I. 200.
Hombre de bien. Lope. I. 164.
Hombre de mayor fama. Mira de Amescua. I. 321.
Hombre de Portugal. Alfaro. II. 252.
Hombre pobre todo es trazas. Calderon. II. 51.
Honestidad defendida. Cubillo. II. 90.
Honor da entendimiento. Cañizares. II. 299.
Honor es lo primero. (Entre el honor etc.) Fº de Leyva. II. 213.
Honra de Dido restaurada. Lasso de la Vega. (I. 70.)
Honrado hermano. Lope. I. 193.
Honrador de su padre. Diamante. II. 219.
Honrador de sus hijas. Polo. II. 272.
Honra por la mujer. Lope. I. 147.
Honroso atrevimiento. Tirso. I. 369. (I. 447.)
Horror de las montañas. Monroy. II. 141.
Huerta de Juan Fernandez. Tirso. I. 358.
Humildad soberbia. G. de Castro. I. 224.

I.

Ilustre fregona. Esquerdo. (I. 457.)
Ilustre fregona. Lope. I. 173.
Imposible más fácil. Matos. II. 194.
Inclinacion española. Cándamo. II. 249.
Indicios sin culpa. Matos. II. 191.
Industrias contra el poder. (Amor, honor y poder.) Calderon. II. 40. 59.
Industria y la suerte. Alarcon. I. 382.
Industrias contra finezas. Moreto. II. 170.
Industrias de amor logradas. Diamante. II. 223.
Inez Pereira (Farça de). Gil Vicente. I. 31.
Infamador. J. de la Cueva. I. 59.
Infanzon de Illescas. (I. 329.) II. 176.
Infelice Marcela. Virués. I. 69.
Infelix Aurora y fineza acreditada. Fº de Leyva. II. 211.
Infierno de amor. Gallegos. (I. 457.)
Ingenio y representante, San Ginés y San Claudio. Ripoll Fernandez de Crueña. II. 309.

Inobediente (El). (La ciudad sin Dios.) Claramonte. I. 332.
Inocente sangre. Lope. I. 187.
Invencible Castellana. (Antes que todo es mi amante.) Cañizares. II. 297.
Invisible Príncipe del Baul. Cubillo. II. 103.
Iris de las pendencias. G. de Avila. I. 422.
Ir por el riesgo á la dicha. Diamante. II. 223.
Isabela. Argensola. I. 72.
Isla bárbara. Miguel Sanchez. I. 263.

J.

Jacinta. Torres Naharro. I. 35.
Jacintos (Los). Lope. (I. 85.)
Jardin de Falerina. Calderon. II. 33.
Jardin de Falerina. (Auto.) Calderon. II. 64.
Jardin de Vargas. (La gata de Mari-Ramos.) Lope. I. 119.
Jarretiera de Inglaterra. Cándamo. II. 248.
Jerusalen libertada. Enriquez Gomez. II. 110.
Job de las mujeres. Matos. II. 189.
Josef de las mujeres. Calderon. II. 16. (II. 21.)
Josefina. (Tragedia.) Caravajal. I. 48.
Juan Latino. Enciso. I. 405.
Juan Sanchez de Talavera. Diamante. II. 222.
Judas Iscariote. Zamora. II. 294.
Judas Macabeo. Calderon. II. 25.
Judía de Toledo. (La desgraciada Raquel.) Diamante? II. 220.
Jueces de Castilla. Moreto. II. 175. (II. 240).
Jueces de Castilla. Lope. (II. 240.)
Juegos olímpicos. Salazar. II. 239.
Juramento ante Dios. J. Cordero. II. 258.
Justicia en la piedad. G. de Castro. I. 226. (II. 34. 119.)

L.

Laberinto de amor. Cervantes. I. 324.
Labrador venturoso. Lope. I. 140.
Lagos de San Vicente. Tirso. I. 345.
Lágrimas de David. Godinez. I. 435.
Lances de amor, desden y celos. Furmento. II. 307.
Lances de amor y fortuna. Calderon. II. 40.
Laurel de Apolo. Calderon. II. 32.
Lavar sin sangre una ofensa. Montero de Espinosa. II. 269.
Lealtad, amor y amistad. Medrano. I. 416.
Lealtad contra la envidia. Tirso. I. 343.
Lealtad contra su rey. J. B. de Villegas. I. 336.
Lealtad en el agravio. Lope. I. 121.
Lealtad en las injurias. Dº de Figueroa. II. 203.
Legítimo bastardo. Cr. de Morales. II. 269.
Lego de Alcalá. (San Julian.) Luis Velez. I. 302.
Lego del Cármen. (San Franco de Sena.) Moreto. II. 183.
Leoncio y Montano. Los Figueroas. II. 205.
Ley ejecutada. Lope. I. 156. (II. 170.)
Libertad de España por Bernardo del Carpio. J. de la Cueva. I. 58.
Libertad de Roma por Mucio Scévola. J. de la Cueva. I. 59.
Licenciado Vidriera. Moreto. II. 173.
Lindo Don Diego. Moreto. (I. 124.) II. 173.
Lindona de Galicia. Montalvan. I. 452.
Lirio y la azucena. (Auto.) Calderon. II. 65.
Lises de Francia. Mira de Amescua. I. 308.
Loca, cuerda y enamorada. J. A. de Benavides. II. 305.
Loca del cielo. Diego de Villegas. I. 463. (II. 372.)
Lo cierto por lo dudoso. Lope. I. 157.
Loco cuerdo. Valdivieso. I. 462.
Loco en la penitencia, Roberto el Diablo. Viceno. II. 275.
Loco en la penitencia y tirano más impropio. II. 275.
Locos de Valencia. Lope. I. 169.
Locos por el Cielo. Lope. I. 197.
Locura cuerda. Silva Correa. I. 462.
Lo más es saber vencerse. Sicardo. II. 274.
Lo que ciega la pasion á una mujer despechada. Arellano y Cruz. II. 303.
Lo que es no casarse á gusto. Mira de Amescua. I. 320.
Lo que es un coche en Madrid. (Los riesgos que tiene un coche.) I. 411.
Lo que hace un manto en Madrid. Rojas Zorrilla. (I. 359.)
Lo que las lágrimas pueden. Medrano. (I. 413.)
Lo que le toca al valor. (El rebelde al beneficio.) T. Osorio. II. 270.
Lo que merece un soldado. (La cautela en la amistad.) Godinez. I. 436.
Lo que mienten los indicios. Cr. de Rozas. II. 273.
Lo que mucho vale, mucho cuesta. (Ganar amigos.) Alarcon. I. 389.
Lo que pasa en una noche. (Los empeños de seis horas.) Ant. Coello. II. 89.
Lo que pasa en un meson. Monroy. II. 143.
Lo que pasa en una venta. Monroy. II. 144.
Lo que pasa en un torno de monjas. II. 83.
Lo que piensas, te hago. J. de Benavides. I. 456.
Lo que previno el destino. Vazquez de Villasante. II. 311.
Lo que puede el desengaño. Monroy. II. 140.
Lo que puede el oir misa. Mira de Amescua. I. 304.
Lo que puede la aprension. Moreto. II. 165.
Lo que puede la crianza. Fº de Villegas. II. 225.
Lo que puede la porfía. Ant. Coello. II. 88.
Lo que puede una sospecha. Mira de Amescua. I. 321.
Lo que queria ver el Marqués de Villena. Rojas Zorrilla. II. 129.
Lo que son juicios del Cielo. Montalvan. I. 450.
Lo que son mujeres. Rojas Zorrilla. II. 130.
Lo que son suegro y cuñado. Cifuentes. II. 257.
Lo que va del hombre á Dios. (Auto.) Calderon. II. 64.
Lo que vale ser devotos de San Antonio de Padua. Cañizares. II. 299.
Lorenzo me llamo. Matos. II. 193.
Lucero de Madrid, Nª Sª de Atocha. Lanini. II. 266.
Lucero de Madrid y divino labrador, San Isidro. Zamora. II. 294.
Lucero eclipsado, San Juan Bautista. Medrano. I. 416.
Luis Perez el Gallego. Calderon. II. 29.
Luna de la Sagra, Santa Juana de la Cruz. Quirós. II. 273.
Luna de la Sierra. Luis Velez. I. 298.
Luna de Valencia. Medrano. (I. 413.)

Ll.

Llave de la honra. Lope. I. 145.
Llegar en ocasion. Lope. (I. 157.)

M.

Madrid por de dentro. Rosete. (II. 215.)
Maestro de Alejandro. Zárate. II. 235.
Maestro de danzar. Calderon II. 52.
Maestro de danzar. Lope. (II. 52.)
Magdalena de Roma. Diamante. II. 224.
Mágico de Salerno. I, II, III, IV, V. Salvo y Vela. II. 209.
Mágico prodigioso. Calderon. (I. 236. 309.) II. 17. 322. (II. 21. 216.)
Mágico Sigismundo. T. B. Sanchez. II. 310.
Mal casada. Lope. I. 153. (II. 183.)
Mal casados de Valencia. G. de Castro. (I. 212.) I. 224.
Mal propio por bien ageno. Medrano. (I. 413.)
Manasés, Rey de Judea. Orozco. II. 270.
Mancebo del camino. Diamante. II. 224.
Mancebon de Los Palacios. Juan Velez. II. 153.
Manga de Sarracino. Cubillo. II. 97.
Manganilla de Melilla. Alarcon. I. 384. (II. 320.)
Manos blancas no ofenden. Calderon. II. 46.
Mañana será otro dia. Calderon. II. 44.
Mañanas de abril y mayo. Calderon. II. 51.
Maravillas de Babilonia. G. de Castro. I. 234. (II. 286.)
Margarita del Cielo. (Santa Margarita.) Enciso. I. 405.
Margarita preciosa. Calderon, Zabaleta & Cáncer. II. 284.
Marido asegurado. Boyl. I. 251. (I. 252.)
Marido de su hermana. (La mentirosa verdad.) J. B. de Villegas. I. 335.
Marido de su madre. Matos. II. 190.
Marido hace mujer. (El trato muda costumbres.) Ant. de Mendoza. I. 409.
Marido más firme. Lope. I. 199.
Mari-Hernandez la Gallega. Tirso. I. 358.
Marina la porquera. Carmona. I. 456.
Mariscal de Biron. Montalvan. I. 443. (I. 460.)
Marqués de las Navas. Lope. I. 144. (I. 450.)
Marqués del Cigarral. Castillo Solórzano. I. 377. (II. 168.)
Marqués de Mantua. Lope. I. 135. (II. 174.)
Marta la piadosa. (La beata enamorada.) Tirso. I. 366.
Mártires de Toledo y Tejedor Palomeque. Lobo. II. 308.
Mártir y rey de Sevilla, San Hermenegildo. Zárate. II. 236.
Más amada de Cristo, Santa Gertrudis la Magna. I. II. Cañizares. II. 300.
Más constante mujer. Montalvan. I. 446.
Más dichosos hermanos. (Los siete durmientes.) Moreto. II. 181.
Más encanto es la hermosura. Diamante. II. 223.
Más heróico silencio. Folch de Cardona. II. 257.
Más hidalga hermosura. Rojas Zorrilla. II. 122.
Más ilustre Francés, San Bernardo. Moreto. II. 183.
Más ilustre fregona. Cañizares. II. 299.
Más impropio verdugo por la más justa venganza. Rojas Zorrilla. II. 118.
Más la amistad que la sangre. Baeza. II. 254.
Más mal hay en la aldegüela etc. (El hijo de la molinera.) Lope. I. 190.
Más merece quien más ama. Ant. de Mendoza. I. 407.
Más pesa el Rey que la sangre. Luis Velez. I. 287. (II. 241.)
Más piadoso Troyano. Fº de Villegas. II. 225.
Más resplandeció en su ocaso etc. Reynoso. II. 309.
Más temido Andalux, Francisco Estéban. (El guapo de Andalucía.) Vallés. II. 311.
Más triunfa el amor rendido. Salazar & Vera Tassis. II. 239.
Más vale á quien Dios ayuda. (El pastor más perseguido.) Monroy. II. 144.
Más vale el hombre que el nombre. Cándamo. II. 248.
Más vale salto de mata que ruego de buenos. Lope. I. 120.
Más vale tarde que nunca. Lopez de Castro. II. 308.
Más valiente Andalux, Anton Bravo. Monroy. II. 143.
Mayorazgo figura. Castillo Solórzano. I. 377.
Mayor contrario amigo y Diablo predicador. Belmonte? I. 431.
Mayor desengaño. Tirso. I. 348. (I. 431.)
Mayor desgracia de Carlos V. Lope. (I. 110.) I. 122.
Mayordomo de la Duquesa de Amalfi. Lope. I. 101.
Mayor encanto amor. Calderon. (I. 18.) II. 31. (II. 284.)
Mayor hazaña de Carlos V. Enciso. (I. 336. 442.) I. 396. (II. 93. 231.)
Mayor imposible. Lope. I. 164. (II. 166.)
Mayor mónstruo los celos. Calderon. II. 11.
Mayor prodigio. (El purgatorio en la vida.) Lope. I. 201. II. 317.
Mayor venganza de honor. Cubillo. II. 94. (II. 107.)
Mayor victoria. Lope. I. 147.
Mayor victoria de Constantino Magno. A. de Arce. II. 253.
Mayor virtud de un rey. Lope. I. 163.
Mazariegos y Monsalves. Zamora. II. 292.
Médicis de Florencia. Enciso. I. 400.
Médico de su amor. Rojas Zorrilla. II. 126.
Médico de su honra. Lope. II. 3. (II. 107.)
Médico de su honra. Calderon. (I. 331.) II. 2. 7. (II. 107.)
Médico enamorado. Lope. (II. 129.)
Médico pintor, San Lúcas. Zárate. II. 236.
Medora. Lope de Rueda. I. 40.
Mejor alcalde el rey. Lope. I. 131. (I. 133.) (II. 180.)
Mejor alcalde el rey. Martinez. II. 136.
Mejor amigo el muerto. Belmonte? II. 284.
Mejor amigo el muerto. Belmonte, Rojas & Calderon. (I. 142.) II. 283.
Mejor amigo el rey. Moreto. (I. 374.) II. 166.
Mejor espigadera. Tirso. I. 347.
Mejor esposo, San José. G. de Castro. I. 233. (II. 184.)
Mejor está que estaba. Calderon. II. 48.
Mejor flor de Constancia, Santa Catalina. Fuente. II. 307.
Mejor flor de Sicilia, Santa Rosolea. Salazar. II. 239.
Mejor luna africana. Dos Ingenios y Calderon. II. 284.
Mejor luz de Sevilla. Guedeja. II. 265. (II. 269.)
Mejor mozo de España. Lope. I. 172.
Mejor padre de pobres. Montalvan. I. 444.
Mejor par de los doce. Moreto & Matos. II. 281.
Mejor rey del mundo y templo de Salomon. Cubillo. II. 102.
Melancólico (El). Tirso. I. 356.
Menecmos. Timoneda. I. 43.
Mentirosa verdad. (El marido de su hermana.) J. B. de Villegas. I. 335.

Mentiroso (El). (La verdad sospechosa.) Alarcon. I. 386.
Mentir por razon de estado. Milan y Aragon. II. 268.
Mentir y mudarse á un tiempo. Los Figueroas. II. 204.
Mercader amante. Aguilar. I. 243.
Merecer de la fortuna ensalzamientos dichosos. Vera Ordoñez & Ribera. (I. 143.) I. 464.
Merecer para alcanzar.(La fortuna merecida.) Moreto. II. 169.
Mérito es la corona. Salazar. II. 238.
Metamorfosea.(Comedia.) Romero de Cepeda. I. 45.
Miéntras yo podo las viñas. Castellanos. (I. 456.)
Milagro por los celos. Lope. (I. 350.)
Milagrosa eleccion de San Pio V. Moreto. II. 183.
Milagros del desprecio. Lope. I. 127. (I. 423. 454. II. 159.)
Mira al fin. Rosete. II. 215.
Mirad á quien alabais. Lope. (II. 166.)
Misas de San Vicente Ferrer. Zárate. II. 235. (II. 274.)
Misma conciencia acusa. Moreto. (I. 165.) II. 166.
Mitra y pluma en la cruz, San Casiano. Paz. II. 272.
Mocedades del Cid. I. G. de Castro. I. 219. (II. 219.)
Mocedades del Cid. II. G. de Castro. I. 219. (II. 219.)
Mocedades del Cid. (Burlesca.) Cáncer. II. 197.
Mocedades del duque de Osuna. Monroy. II. 142.
Monja alférez. Montalvan. I. 453. (II. 205.)
Mónstruo de la fortuna. (La reina Juana de Nápoles.) Lope. I. 177. (II. 285.)
Mónstruo de la fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea. Calderon, Montalvan & Rojas. II. 285. 323.
Mónstruo de los jardines. Calderon. II. 31.
Montañés Juan Pascual. Hoz y Mota. (I. 123.) II. 241.
Monteros de Espinosa. (II. 277.)
Morica garrida. (Los hermanos amantes.) J. B. de Villegas. I. 335.
Morir en la Cruz con Cristo. Hoz y Mota. II. 243.
Morir pensando matar. Rojas Zorrilla. II. 117.
Moza de cántaro. Lope. (I. 301.)
Muchos aciertos de un yerro. José de Figueroa. II. 204.
Mudanza en el amor. (La esmeralda del amor.) Montalvan? I. 452.
Mudarse por mejorarse. Alarcon. I. 384. (II. 232.)
Mudarse por mejorarse. Zárate. (I. 384.) II. 232.
Muerte de Ayax Telamon. J. de la Cueva. I. 59.
Muerte de Baldovinos. (Burlesca.) Cáncer. II. 197.
Muerte del rey Don Sancho etc. J. de la Cueva. I. 58.
Muerte de Virginia y Apio Claudio. J. de la Cueva. I. 59.
Muerto vivo. Juan de Paredes. II. 271.
Mujer contra el consejo. Matos, Martinez & Zabaleta. II. 287.
Mujeres sin hombres. Lope. I. 199. (II. 150).
Mujer, llora y vencerás. Calderon. II. 41.
Mujer más penitente. Lobera. II. 308.
Mujer por fuerza. (Tirso II. Bd.) I. 374.
Mujer que manda en casa. Tirso. I. 347.
Mujer que por modo estraño etc. Arbues Pelaez. II. 303.
Muñecas de Marcela. Cubillo. II. 97.
Muros de Jericó. Olivares Vadillo. II. 270.
Músicos amo y criado. Garro. II. 307.

N.

Nacimiento de Cristo. Lope. I. 200.
Nacimiento del Alba. Lope. I. 200.
Nacimiento de Montesinos. G. de Castro. I. 223.
Nacimiento de Urson y Valentin. Lope. (II. 205.)
Nadie fie su secreto. Calderon. II. 49. (II. 56.)
Nadie pierda la esperanza en el mayor imposible. II. 160.
Nadie se conoce. Lope. I. 173.
Narciso en su opinion. G. de Castro. I. 225. (II. 173.)
Natural desdichado. Rojas Villandrando. I. 462.
Necedad del discreto. Lope. I. 164. (II. 191.)
Negra por el honor. Moreto. II. 171.
Negro del cuerpo blanco. Fº de Leyva. II. 211.
Negro del mejor amo. Mira de Amescua. I. 323.
Ni Amor se libra de amor. Calderon. II. 30. (II. 323.)
Nieto de su padre. G. de Castro. I. 227.
Niña de Gomez Arias. Calderon. (I. 296.) II. 40. (II. 72.)
Niña de Gomez Arias. Luis Velez. I. 296. (II. 40.)
Niña de plata. Lope. I. 145.
Niñeces y primer triunfo de David. Vargas. II. 275.
Niño diablo. Luis Velez. I. 299.
Niño inocente de La Guardia. Lope. I. 102.
Nise lastimosa. Jer. Bermudez. I. 62.
Nise laureada. Jer. Bermudez. I. 61. 62. (I. 274.)
No amar la mayor fineza. Zabaleta. II. 230.
Noble (El) siempre es valiente. (Vida y muerte del Cid.) Zárate. II. 231.
No cabe más en amor ni hay amor firme sin celos. Carbonell. II. 306.
Noche de San Juan. Lope. I. 172. (I. 410.)
Noche toledana. Lope. I. 166.
No está en matar el vencer. Matos. II. 188. (II. 220.)
No guardas tú tu secreto. (Nadie fie su secreto.) Calderon. II. 49.
No hay amar como fingir. Leon Marchante. II. 206.
No hay amigo para amigo. Rojas Zorrilla. II. 125.
No hay amor donde hay agravio. Ant. de Mendoza. I. 407. II. 320.
No hay bien sin ageno daño. Huerta. I. 457.
No hay burlas con el amor. Calderon. II. 45. (II. 76.)
No hay burlas con las mujeres. Mira de Amescua. I. 321.
No hay castigo contra amor. Cabeza. II. 255.
No hay con la patria venganza. Cañizares. II. 300.
No hay contra el amor poder. Juan Velez. II. 154.
No hay contra el hado defensa. Ayala y Guzman. II. 304.

No hay contra el honor poder. Enriquez Gomez. II. 108.
No hay contra lealtad cautelas. Fº de Leyva. II. 211.
No hay contra un padre razon. Fº de Leyva. II. 210.
No hay cosa como callar. Calderon. II. 43.
No hay cuenta con serranos. (El mejor Alcalde el Rey.) Martinez. II. 136.
No hay deuda que no se pague. Zamora. II. 291.
No hay dicha ni desdicha hasta la muerte. Mira de Amescua. I. 316.
No hay duelo entre dos amigos. Rojas Zorrilla. II. 126.
No hay gusto como la honra. Vera y Mendoza. II. 275.
No hay instante sin milagro. (Auto.) Calderon. (II. 63.)
No hay mal que por bien no venga. (Don Domingo de Don Blas.) Alarcon. I. 391. (II. 293.)
No hay mal que por bien no venga. (Don Domingo de Don Blas.) Zamora. II. 293.
No hay peor sordo ... Tirso. I. 362.
No hay reinar como vivir. Mira de Amescua. I. 317.
No hay ser padre, siendo rey. Rojas Zorrilla. II. 118.
No hay vida como la honra. Montalvan. I. 447.
No puede ser. Moreto. (I. 164.) II. 166.
No se pierden las finezas. Baeza. (I. 350.) II. 254.
No siempre el destino vence. Fernandez Bustamante. II. 305.
No siempre lo peor es cierto. Calderon. II. 46. (II. 72. 73.)
Novios de Hornachuelos. Lope. I. 130. (I. 133.)
Nuestra Señora de Atocha. (La Patrona de Madrid.) Rojas Zorrilla. II. 120.
Nuestra Señora de Guadalupe. (Comedia de) Cervantes? I. 67.
Nuestra Señora de la Almudena. Calderon. (II. 53.)
Nuestra Señora de la Luz. Salgado. II. 273.
Nuestra Señora de las Nieves. (El Diciembre por Agosto.) Juan Velez. II. 152.
Nuestra Señora de la Victoria. Fº de Leyva. II. 211.
Nuestra Señora de los Remedios. (La Virgen d. l. R.) Calderon. (II. 58.) II. 322.
Nuestra Señora del Pilar. Moreto, Matos & Villaviciosa. II. 287.
Nueva ira de Dios y gran Tamorlan de Persia. Luis Velez. I. 289.
Nuevo mundo descubierto por Colon. Lope. I. 107. (II. 284.)
Nuevo palacio del Retiro. (Auto.) Calderon. II. 65.
Nulidades del amor. Añorbe. II. 302.
Numancia. Cervantes. I. 65.
Nunca mucho costó poco. Lope. I. 119.
Nunca mucho costó poco. (Los pechos privilegiados). Alarcon. I. 390.

O.

Obediencia laureada. Lope. I. 170. (II. 287.)
Obispo de Crobia, San Estanislao. Zárate. II. 235.
Obligacion á las mujeres. Luis Velez. I. 294.
Obligados y ofendidos. Rojas Zorrilla. II. 125.
Obligar con el agravio. Fº de Victoria. II. 276.
Obligar contra su sangre. Mira de Amescua. I. 316.
Ocasion hace al ladron. Moreto. (I. 351.) II. 172.
O el fraile ha de ser ladron ó el ladron ha de ser fraile. Godinez. I. 436.
Ofender con las finezas. Villayzan. I. 440.
Ofender para obligar. (El mancebon de Los Palacios.) Juan Velez. II. 153.
Ofensa (La) y la venganza en el retrato. Mojica. II. 268.
Ofensor de sí mismo. Monroy. (I. 226.) II. 143.
Ojos del cielo. (La Abogada de los ojos, Santa Lucía.) Justiniano. I. 457. (II. 322.)
Olimpa y Vireno. Montalvan. I. 446.
Olvidar para vivir. Miguel Bermudez. I. 456.
Ollero de Ocaña. Luis Velez. I. 293.
Oponerse á las estrellas. Moreto, Martinez & Matos. II. 287.
Osar morir da la vida. Zabaleta. II. 229.
Oveja contra el pastor y tirano Boleslao. Añorbe. II. 302.

P.

Paces de los Reyes y Judía de Toledo. Lope. (I. 81.) I. 185. (II. 221.)
Padrino desposado. Lope. I. 174.
Paje de Don Alvaro. Lope. I. 188.
Palabras á los Reyes. (Gloria de los Pizarros.) Luis Velez. I. 288.
Palabras y plumas. Tirso. I. 350. (II. 232. 254.)
Palacio confuso. Mira de Amescua? Lope? I. 320. (II. 319.)
Palacios de Galiana. Lope. I. 136.
Paliana. Timoneda. I. 43.
Palmerin de Oliva. Montalvan. I. 451.
Para con todos hermanos, para nosotros amantes. (Don Florisel de Niquea.) Montalvan. I. 451.
Para vencer á amor, querer vencerle. Calderon. II. 46.
Parecido. Moreto. II. 165.
Parecido en la Córte. Moreto. II. 165.
Paredes oyen. Alarcon. I. 382.
Pasion vencida de afecto. Diamante. II. 223.
Paso de la Razon, la Fama y el Tiempo. Timoneda. I. 44.
Pastelero de Madrigal. Cuellar. II. 198.
Pastor de Menandra. Boyl. (I. 251.)
Pastor fido. Calderon, Solís & Coello. II. 284.
Pastor más perseguido y Finezas de Raquel. Monroy. II. 144.
Patrona de Madrid, Nuestra Señora de Atocha. Rojas Zorrilla. II. 120. (II. 266.)
Patron de Salamanca, San Juan de Sahagun. Vera Tassis. II. 275.
Paulino. Añorbe. II. 303.
Paz de Artajérjes con Grecia. Bazo. II. 304.
Pechos privilegiados. (Nunca mucho costó poco.) Alarcon. I. 390.
Pedir favor al contrario. Barrios. II. 217.
Pedir justicia al culpado. Martinez. II. 137.
Pedro Carbonero. Lope. I. 171.
Pedro de Urdemalas. Cervantes. I. 326.
Pelear hasta morir. Rosete. II. 216.
Peligrar en los remedios. Rojas Zorrilla. II. 126.
Peligro en mar y tierra. Giñan. II. 307.
Peña de Francia. Tirso. I. 344.
Peor está que estaba. Calderon. II. 48.

Perderse por no perderse. Cubillo. II. 96.
Perfecta casada. Cubillo. II. 101.
Perfecto caballero. G. de Castro. I. 223.
Peribañez y el Comendador de Ocaña. Lope. I. 97.
Perro del hortelano. (La Condesa de Belflor.) Lope. I. 166.
Perseguida Amaltea. Tárrega. I. 241.
Perseguido (El). Lope. I. 82. II. 316.
Perseo. (La fábula de Perseo.) Lope. I. 199.
Pérsiles y Sigismunda. Rojas Zorrilla. II. 117.
Piadoso Aragonés. Lope. I. 188.
Piadoso Veneciano. Lope. I. 176. (I. 447.) (II. 317).
Picarillo en España. Cañizares. II. 296.
Piedad de un hijo vence la impiedad de un padre. Bazo. II. 304.
Piedra filosofal. Cándamo. (I. 384.) II. 249.
Pílades y Oréstes. Mora. (I. 459.)
Pintor de su deshonra. Calderon. II. 7. (II. 10.)
Pintor de su deshonra. (Auto.) Calderon. II. 63.
Plácida y Victoriano. Encina. I. 24.
Platero del Cielo, San Eloy. Martinez. II. 138.
Playa de San Lúcar. B. Cortés. II. 261.
Pleito de Hernan Cortés con Pánfilo de Narvaez. Cañizares. II. 298.
Pleito del demonio con la Vírgen. Tres Ingenios. II. 283.
Pleito matrimonial. (Auto.) Calderon. II. 66.
Pleito por la honra. Lope? I. 95. (II. 297.)
Pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos. Rojas, Luis Velez & Mira de Amescua. II. 281.
Pobreza, amor y fortuna. Los Figueroas. II. 204.
Pobreza estimada. Lope. I. 176. (II. 33.)
Pobreza no es vileza. Lope. I. 176.
Pobrezas de Reinaldos. Lope. (II. 281.)
Poco aprovechan avisos cuando hay mala inclinacion. Matos. II. 192.
Poder de la amistad. Moreto. II. 159.
Polifemo y Circe. Calderon, Mira de Amescua & Montalvan. II. 284.
Política de amor. Janer y Perarnau. II. 308.
Pompeyo (El). C. de Mesa. I. 420.
Poncella de Orleans. Zamora. II. 293.
Ponerse hábito sin pruebas. (Guapo Julian Romero.) Cañizares. II. 298.
Por acrisolar su honor, competidor hijo y padre. (A lo que obliga el honor y duelo contra su padre.) Cañizares. II. 297.
Por el esfuerzo la dicha. (Aristómenes Mesenio.) Alfaro. (II. 89.) II. 252.
Por el sótano y el torno. Tirso. I. 361.
Porfía hasta el temor. Lope. I. 145.
Porfiar hasta morir. Lope. I. 98.
Por la puente, Juana. Lope. I. 164.
Por mejoría. (Mudarse por mejorarse.) Alarcon. I. 384.
Por oir misa y dar cebada etc. Zamora. II. 293.
Por su rey y por su dama. Cándamo. II. 249.
Postrer duelo de España. Calderon. II. 42.
Prado de Valencia. Tárrega. I. 240. (II. 318.)
Premiar al liberal. Roa. II. 273.
Premio de la hermosura. Lope. I. 197.
Premio de las letras por el Rey Felipe Segundo. Poyo. I. 280.
Premio del bien hablar. Lope. I. 164.
Prenda de amor. Lope de Rueda. I. 41.
Preso, muerto y vencedor etc. Zamora. II. 293.
Presumida y la hermosa. Zárate. II. 233.
Pretender con pobreza. G. de Castro. I. 226.
Pretendiente al revés. Tirso. I. 350.
Primer blason de Israel. Scotti de Agoiz. II. 310.
Primer flor del Carmelo. (Auto.) Calderon. II. 65.
Primero es la honra. Moreto. II. 170.
Primero es la honra que el gusto. Rojas Zorrilla. II. 126.
Primero soy yo. Calderon. II. 47.
Primer Rey de Castilla. Lope. I. 179.
Primer templo de amor. Fernandez de Leon. II. 245.
Princesa de los montes. (Satisfacer callando.) Lope? II. 168.
Princesa, ramera y mártir, Santa Afra. Añorbe. II. 302.
Príncipe constante. Calderon. (I. 405.) II. 13.
Príncipe de los montes. Montalvan. I. 449.
Príncipe despeñado. Lope. (II. 189.)
Príncipe Don Carlos. Enciso. I. 399. (I. 442.) (II. 93.)
Príncipe Don Carlos. (Segundo Séneca de España y.) Montalvan. I. 441.
Príncipe Escanderbey. Luis Velez. I. 290. II. 318.
Príncipe jardinero. Cordero. II. 306.
Príncipe perfecto. I. & II. Lope. I. 190.
Príncipe prodigioso y Defensor de la fé. Moreto & Matos. (I. 291.) II. 281.
Príncipes de la Iglesia, San Pedro y San Pablo. Monroy. II. 145.
Príncipe tirano. I. & II. J. de la Cueva. I. 60.
Príncipe villano. Belmonte. I. 430.
Prisionero más valiente. (La batalla de Pavía.) Monroy. II. 139.
Privanza y caida de Don Alvaro de Luna. Poyo. I. 278.
Privar contra su gusto. Tirso. I. 364.
Privilegio de las mujeres. Calderon, Montalvan & Coello. II. 27. 284.
Pródiga (Comedia). Miranda. I. 48.
Prodigio de los montes. (Santa Bárbara.) G. de Castro? I. 234. (II. 19. 318.)
Prodigios de amor. Valdés Villaviciosa. II. 274.
Progne y Filomena. G. de Castro. I. 223.
Progne y Filomena. Rojas Zorrilla. II. 119.
Pronóstico de Cádiz. A. de Osuna. II. 271.
Próspera fortuna de Don Alvaro de Luna. (Tirso II. Bd.) I. 375.
Próspera fortuna del Caballero del Espíritu Santo. Grajales. I. 267.
Próspera fortuna del famoso Ruy Lopez de Avalos el bueno. Poyo. I. 275.
Prudencia en el castigo. (Cómo se vengan los nobles.) Lope. I. 116.
Prudencia en la mujer. Tirso. (I. 275.) I. 339.
Prudencia en la niñez. A. P. Fernandez. II. 307.
Prudente Abigail. Enriquez Gomez. II. 109.
Prudente, sábia y honrada. (La perfecta casada.) Cubillo. II. 101.
Prueba de las promesas. Alarcon. I. 383. (II. 249. 299.)
Psíquis y Cupido. (Auto.) Calderon. II. 65. (II. 323.)
Puente del Mundo. (Auto.) Lope. I. 209.
Puente de Mantible. Calderon. II. 38.
Puerta Macarena. I. Montalvan. I. 443.
Puerta Macarena. II. Montalvan. (I. 161.) I. 443.

Purgatorio de San Patricio. Calderon. (I. 203.) II. 24. 317.
Purgatorio en la vida. (El mayor prodigio.) Lope. I. 201. II. 317.
Púrpura de la rosa. Calderon. II. 32.

Q.

¿Qué es la ciencia de reinar? Gonzalez de Barcia. II. 304.
Querer por solo querer. A. de Mendoza. I. 407.
Quererse sin declararse. Zárate. II. 233.
Quien calla, otorga. Tirso. I. 359.
Quién engaña más á quién. (Dar con la misma flor.) Alarcon. I. 385.
Quien es quien premia al amor. Cándamo. II. 248.
Quien habla más, obra ménos. Zárate. (I. 350.) II. 232.
Quien habló, pagó. (Tirso Bd. II.) I. 372.
¿Quién hallará mujer fuerte? (Auto.) Calderon. II. 65.
Quien mal anda, en mal acaba. Alarcon. I. 392.
Quien más miente, medra más. Mendoza & Quevedo. (I. 410.)
Quien no cae, no se levanta. Tirso. I. 350.
Quien no se aventura. G. de Castro. I. 230.
Quinta de Florencia. Lope. I. 129. (I. 133.)
Quitar de España con honra el feudo de cien doncellas. Zamora. II. 293.

R.

Rábano por las hojas. (El pretendiente al revés.) Tirso. I. 350.
Ramirez de Arellano. Lope. I. 158.
Rayo de Andalucía. (El Genízaro de España.) I. Cubillo. (I. 7.) II. 101.
Rayo de Andalucía. (El Genízaro de España.) II. Cubillo. II. 101.
Razon busca venganza. Morchon. II. 269.
Razon hace dichosos. Zabaleta, Cáncer & Martinez. (I. 143.) II. 287.
Razon vence al poder. Matos. II. 193.
Rebelde al beneficio. (Lo que le toca al valor.) T. Osorio. II. 270.
Reina de las flores. Jac. de Herrera. (I. 428.)
Reina de los Reyes. (Tirso II. Bd.) I. 372.
Reina Doña María. (Comedia de la Reina María.) Lope. (II. 28.)
Reina en el Buen Retiro. Martinez. II. 138.
Reina Juana de Nápoles. (El mónstruo de la fortuna.) Lope. I. 177.
Reina María Estuarda. Gallegos. (I. 457.)
Reina María Estuarda. Diamante. (I. 457.) II. 221.
Reinar despues de morir. Luis Velez. I. 284.
Reinar por obedecer. Diamante, Villaviciosa & Matos. II. 287.
Remedio en el peligro. Diamante. II. 223.
Rendirse á la obligacion. Los Figueroas. II. 205.
Renegada de Valladolid. Belmonte. I. 430. (II. 193.)
Renegado arrepentido. G. de Castro. I. 233. (I. 462.) (II. 269.)
Renegado de Francia. Campo. II. 255.
Renegado del Cielo. Cr. de Morales. II. 269.
Renegado, rey y mártir. Cr. de Morales. II. 269.
Renegado Zanaga y Segundo Job de Argel. B. Rodriguez. I. 462.
Representacion. Encina. I. 24.
Representaciones. Seb. de Horosco. I. 49.
República al revés. Tirso. I. 366.
Respeto en el ausencia. G. de Avila. I. 423.
Respeto, honor y valor. (Amor y honor.) Belmonte. I. 430.
Restauracion de Buda. Cándamo. II. 248.
Restaurador de Asturias. Diamante. II. 220.
Rey Don Alfonso, el de la mano horadada. Luis Velez. I. 302.
Rey Don Enrique el Enfermo. Seis Ingenios? II. 83. 289.
Rey Don Enrique el Tercero, llamado el Enfermo. Cañizares. II. 297.
Rey Don Pedro en Madrid. (El Infanzon de Illescas.) II. 176.
Rey Don Sebastian. Luis Velez. I. 285. (II. 225.)
Rey Don Sebastian y Portugués más heróico. F. de Villegas. (I. 286.) II. 225.
Rey por semejanza. Grajales. I. 267. 270.
Ricohombre de Alcalá. (El valiente Justiciero.) Moreto. (I. 124. 129.) II. 180.
Riesgos que tiene un coche. (Lo que es un coche en Madrid.) I. 411.
Riesgos y alivios de un manto. Matos. II. 195.
Roberto el Diablo. Viceno. II. 275.
Robo de Dina. Lope. I. 200.
Robo de Elena. Monroy. II. 141.
Robo de las Sabinas. Juan Coello. II. 258.
Roma abrasada. Lope. I. 195.
Romera de Santiago. Tirso. I. 369.
Rosa alejandrina. Luis Velez. I. 302. (II. 19.)
Rosalina. Timoneda. I. 43.
Rosario. Pedro Diaz. I. 464. (II. 182.)
Rosario perseguido. Moreto? (I. 464.) II. 182.
Rubena. Gil Vicente. I. 29.
Rueda de la fortuna. Mira de Amescua. I. 316.
Rufian Castrucho. (El galan Castrucho.) Lope. I. 110.
Rufian dichoso. Cervantes. I. 327.
Rústico del Cielo. Lope. I. 205.

S.

Saber del mal y del bien. Calderon. II. 39.
Saber ser loco es cordura. Crespo de la Pinilla. II. 306.
Sábio en su retiro y villano en su rincon. Matos. (I. 157.) II. 194.
Saco de Roma. J. de la Cueva. I. 58.
Sacrificio de Efigenia. Calderon. (II. 57.)
Sacrificio de Efigenia. Trigueros. (II. 56.) II. 57.
Sacrificio de Efigenia. Cañizares. II. 300.
Saladino. Poyo. (I. 280.)
Salamantina (Farsa). Palau. (I. 55.)
Salvaje (Comedia). Cepeda. I. 45.
San Alejo (Comedia de). Lopez de Ubeda y Cornejo de Rojas. (I. 48.)
San Bartolomé en Armenia. Monroy. II. 145.
San Diego de Alcalá. Lope. I. 208.
San Francisco de Borja. Calderon. (II. 53. 54. 322.)
San Francisco de Borja. Fomperosa. II. 54. (II. 264.)
San Francisco Javier. Calleja. II. 208.
San Franco de Sena. (El Lego del Cármen.) Moreto. II. 183.
Sangre encontrada. Grajales. (I. 267. 269.)
Sangre leal de los Montañeses de Navarra. Tárrega. I. 241.
San Martin (Auto de). Gil Vicente. I. 29.
San Nicolás de Tolentino. Lope. I. 207.
Santa Isabel, reina de Portugal. Rojas Zorrilla. II. 120.
Santa Juana. I. II. Tirso. I. 348.
Santa Juliana. Diamante. II. 224.
Santa Margarita. Enciso. I. 405.
Santa María del Monte. Diamante. II. 223.

Santa Olalla de Mérida. Gonzalez de Bustos. II. 265.
Santa Pelagia. (La Loca del Cielo.) Dº de Villegas. I. 463.
Santo Cristo de Cabrilla. (El Cristo de los milagros). Moreto. II. 182.
Santo, esclavo y rey á un tiempo. Gonzalez Martinez. II. 309.
Santo negro Rosambuco. Lope. I. 206.
Santo Rey Fernando. I. II. (Autos.) Calderon. II. 65.
Santo sin nacer y Mártir sin morir. Ramon. I. 254.
Santo Tomás de Villanueva. Diamante. II. 224.
Santo y Sastre. Tirso. I. 348. (II. 322.)
Sastre del Campillo. Cándamo. (I. 7.) II. 249.
Sastre, rey y reo á un tiempo. Furmento. II. 307.
Satisfacer callando. (Princesa de los Montes.) Lope? II. 168.
Secreto á voces. Calderon. II. 48. (248.)
Secreto entre dos amigos. (El galan secreto.) Mira de Amescua. I. 317. (II. 169.)
Segunda Celestina. Salazar. II. 237.
Segunda Parte del Corsario Barbarroja. (El Corsario Barbarroja.) J. Sanchez. I. 266.
Segundo blason de Austria. (Auto.) Calderon. II. 65.
Segundo Scipion. Calderon. II. 28.
Segundo Séneca de España. I. u. II. Montalvan. I. 441. 442.
Selva de amor y celos. Rojas Zorrilla. II. 123.
Selvaje. (Comedia.) Romero de Cepeda. I. 45.
Selvas y bosques de amor. Lope. I. 119.
Semejante á sí mismo. Alarcon. I. 382.
Semíramis. (La gran Semíramis.) Virués. I. 68.
Semíramis. Lope de Vega. (II. 26.)
Sentencia sin firma. G. de Avila. I. 423.
Señora y la criada. Calderon. II. 52. (II. 53. 56. 58.)
Señor de Noches buenas. Cubillo. II. 103.
Señor Don Juan de Austria. Montalvan. I. 442.
Serafina. (Comedia.) Torres Naharro. I. 37.
Serafin humano. Lope. I. 207.
Será lo que Dios quisiere. Lanini. II. 266.
Ser fino y no parecerlo. Zamora. II. 294.
Ser prudente y ser sufrido. Montalvan. I. 449.
Servir á señor discreto. Lope. I. 165. (II. 317.)
Servir con mala estrella. Lope. (I. 157.)
Servir para merecer. Diamante. II. 223.
Servir sin lisonja. G. d. Avila. I. 424.
Sibila Casandra (Auto de la). Gil Vicente. I. 27.
Sibila del Oriente. Calderon. II. 25. (II. 56.)
Si el caballo vos han muerto. Luis Velez. I. 286. (II. 60.)
Siempre ayuda la verdad. I. 373. (II. 189.)
Siempre hay que envidiar amando. Zamora. II. 294.
Siete durmientes. (Los más dichosos hermanos.) Moreto. II. 181.
Siete estrellas de Francia. Belmonte. I. 431.
Siete Infantes de Lara. J. de la Cueva. I. 58.
Siete Infantes de Lara. Hurtado de Velarde. I. 283.
Siete Infantes de Lara. (El traidor contra su sangre.) Matos. II. 188.
Silencio agradecido. Lope. I. 118.
Silla de San Pedro. Martinez. II. 135.
Sin el oro pierde amor, imperio, lustre y valor. Lobera. II. 308.
Sin honra no hay amistad. Rojas Zorrilla. II. 126.
Sin honra no hay valentía. Moreto. II. 171.
Si no vieran las mujeres. Lope. I. 149.
Sirena del Jordan. Monroy. II. 145.
Sirena de Tinacria. Dº de Figueroa. II. 203.
Sitio de Bredá. Calderon. (I. 255.) II. 29.
Sitio de Ceuta. A. Francisco de Flores. II. 264.
Sitio de Mons por el Duque de Alba. Ramon. (I. 255.)
Si una vez llega á querer etc. Cañizares. II. 298.
Soberana Vírgen de Guadalupe (Comedia de la). I. 67.
Socorro de los mantos. Carlos de Arellano. II. 213.
Socorro general. (Auto.) Calderon. (II. 63.)
Sol á media noche y estrellas á medio dia. J. B. de Villegas. I. 337.
Soldadesca. (Comedia.) Torres Naharro. I. 37.
Sol de la fé en Marsella. Reynoso y Quiñones. II. 309.
Sol de la Sierra. Diamante II. 223.
Sol obediente al hombre. Gonzalez de Barcia. II. 304.
Solo el piadoso es mi hijo. Matos, Villaviciosa & Avellaneda. II. 287.
Solo en Dios la confianza. Rosete. II. 216.
Sordo (El) y el Montañés. Fernandez de Leon. II. 245.
Sortija de Florencia. Villaviciosa. II. 276.
Sucesos de tres horas. Luis de Oviedo. II. 271.
Sueños hay que verdades son. (Auto.) Calderon. II. 65.
Suerte sin esperanza. G. de Aguilar. I. 247.
Suerte y la industria. Alarcon. I. 382.
Suertes trocadas y torneo venturoso. Tárrega. I. 241.
Sufrimiento de honor. Lope. I. 99.
Sufrir más por querer más. Villayzan. I. 440.
Sufrir más por querer ménos. Rº Enriquez. II. 263.
Sufrir más por valer más. De la Cruz y Mendoza. II. 262.

T.

Tambien da amor libertad. Martinez. II. 136.
Tambien hay duelo en las damas. Calderon. II. 47.
Tambien hay duelo en los Santos. Salvo y Vela. II. 310.
Tambien la afrenta es veneno. Rojas, Coello & Luis Velez. II. 288.
Tambien por la voz hay dicha. Cañizares. II. 298.
Tambien se ama en el abismo. Salazar. II. 239.
Tan largo me lo fiais. I. 367.
Tanto es lo de más como lo de ménos. Tirso. I. 347. (II. 277.)
Tanto hagas, cuanto pagues. (La traicion vengada.) Moreto? II. 169.
Tao de San Anton. Claramonte. I. 332.
Teágenes y Cariclea. (Los hijos de la fortuna.) Calderon. II. 33.
Teágenes y Clariquea. (Los hijos de la fortuna.) Montalvan. I. 451.
Tejedor de Segovia. I. ? I. 389.
Tejedor de Segovia. (Segunda parte?) Alarcon. I. 389. (II. 60.)
Tellos de Meneses. I parte. Lope. I. 138.
Id. II parte. I. 140.
Templarios (Los). Montalvan. I. 443.

Tercera de sí misma. Mira de Amescua. I. 317.
Tercera Dominica. Agramon y Toledo. II. 302.
Tercero de su afrenta. Martinez. II. 136.
Testimonio vengado. (Cómo se vengan los nobles.) Lope. I. 117. (II. 175.)
Tétis y Peleo. Salazar. II. 239.
Tia de la menor. (Allá se verá.) Matos. II. 195.
Timbria (Coloquio de). Lope de Rueda. I. 41.
Tinelaria. (Comedia.) Torres Naharro. I. 37.
Todo cabe en lo posible. F. de Avila. I. 456.
Todo es dar en una cosa. Tirso. I. 342.
Todo es enredos amor. D° de Figueroa. II. 202.
Todo es industria el amor. Monroy. II. 143.
Todo es ventura. Alarcon. I. 384.
Todo lo vence el amor. Zamora. II. 294.
Todo sucede al revés. (II. 48.)
Toma de Sevilla. Cr. de Morales. (II. 265.) II. 269.
Toquera vizcaína. Montalvan. I. 449.
Torre de Babilonia. (Auto.) Calderon. (II. 63.)
Trabajos de Jacob. (Sueños hay que verdad son.) Lope. I. 200.
Trabajos de Job. Godinez. I. 435.
Trabajos de Tobías. Rojas Zorrilla. (I. 17.) II. 120.
Tragedia del Duque de Berganza. Cubillo. II. 92.
Tragedia del Rey Don Sebastian. Lope. I. 190. (I. 285.)
Tragedia por los celos. G. de Castro. I. 231.
Tragicomedia alegórica del paraíso y del infierno. Gil Vicente. I. 28.
Traicion busca el castigo. Rojas Zorrilla. II. 121.
Traicion en propia sangre. D° de Ribera. II. 273.
Traicion vengada. Moreto? II. 169.
Traidor contra su sangre. Matos. II. 188.
Trampa adelante. Moreto. II. 172.
Tramposo con las damas. (Galan tramposo y pobre.) Salas Barbadillo. I. 376.
Transformaciones de amor. Villayzan. I. 439.
Trapacera. (Farsa.) Timoneda. I. 43.
Trato de Argel. Cervantes. I. 65. (I. 110. 329.)
Trato muda costumbres. (El marido hace mujer.) Ant. de Mendoza. I. 409.
Travesuras de Don Luis Coello. I. & II. Ayala y Guzman. II. 304.
Travesuras del Cid. (Burlesca.) Cáncer. II. 197.
Travesuras de Pantoja. Moreto. II. 162.
Travesuras son valor. Tres Ingenios. II. 162.
Travesuras son valor. Moreto. II. 164.
Tres afectos de amor. Calderon. II. 41.
Tres coronaciones del Emperador Carlos V. Zárate. II. 234.
Tres edades del mundo. Luis Velez. I. 301.
Tres justicias en una. Calderon. II. 10. (II. 11. 56.)
Tres mayores prodigios. Calderon. II. 30.
Tres mayores portentos en tres distintas edades. Bazo? Fernandez de Leon? II. 305.
Tres mujeres en una. Ramon. I. 255. (II. 204.)
Tres portentos de Dios y Príncipe de la Iglesia. Luis Velez. I. 301.
Tres señores del mundo. Belmonte. I. 429.
Tres soles de Madrid. (Dejar un reino por otro.) Monroy? II. 144.
Triunfante Martirio y gloriosa muerte de San Vicente. (Vida, martirio etc.) R. de Turia. I. 250.
Triunfo de la Cruz. Calderon. II. 53. (II. 321.)
Triunfo del Ave María. II. 277.
Triunfos de amor y fortuna. Solís. II. 151.
Triunfos de Felipe Quinto. Arteaga y Montalvan. II. 304.
Triunfo y venganza de amor. Salazar. II. 239.
Trofea. (Comedia.) Torres Naharro. I. 37.
Trompeta del Juicio. Corral. II. 261.
Tutora de la Iglesia. I. II. III. Añorbe. II. 302.
Tuzaní del Alpujarra. (Amar despues de la muerte.) Calderon. II. 29.

U.

Un bobo hace ciento. Solís. II. 149.
Un castigo en tres venganzas. Calderon. II. 39. (II. 223.)
Un gusto trae mil disgustos. Montalvan. (I. 25.) I. 450.

V.

Valeroso Español y primero de su casa. G. de Avila. I. 422. (II. 298.)
Valiente Campusano. Zárate. II. 234.
Valiente Céspedes. Lope. I. 112. (I. 296.)
Valiente Juan de Heredia. Lope. I. 112.
Valiente Justiciero. (El Rico-hombre de Alcalá.) Moreto. (I. 124. 129.) II. 180.
Valiente Negro en Flándes. Claramonte. I. 331.
Valiente Sevillano. I. & II. Enciso. I. 404.
Valor contra fortuna. Baeza. II. 254.
Valor de Fernandico. (El pleito por la honra.) Lope? I. 95.
Valor de las mujeres. Lope. (I. 176.)
Valor, lealtad y ventura de los Tellos de Meneses. (Véase „Los Telles de Meneses".)
Valor no tiene edad y Sanson de Estremadura. Diamante. II. 221.
Valor nunca vencido y hazañas de Juan de Arévalo. F° Scotti. II. 310.
Valor perseguido y traicion vengada. Montalvan. I. 447.
Vaquero de Granada. Diamante. II. 222.
Vaquero Emperador y Gran Tamorlan de Persia. Matos, Diamante & Enriquez. II. 287.
Varios prodigios de amor. Rojas Zorrilla. II. 123.
Vellocino de oro. Lope. I. 197.
Vencedor de sí mismo. Cubillo. II. 91.
Vencedor de sí mismo. Fúnes y Villalpando. (II. 264.)
Vencedor vencido. Ochoa. I. 460.
Vencerse es mayor valor. Los Figueroas. II. 204.
Vencimiento de Turno. (Turno vencido.) Campo. II. 256.
Veneno en la guirnalda y triaca en la fuente. Fernandez de Leon. II. 244.
Vengada ántes de ofendida. Cifuentes. II. 258.
Vengadora de las mujeres. Lope. I. 125. (II. 158.)
Vengador de los Cielos y Rapto de Elías. Cándamo. II. 251.
Venga lo que viniere. Villayzan. I. 440.
Venganza de Agamenon. Perez de Oliva. I. 56.

Venganza de Tamar. Tirso. (I. 8.) I. 347. (II. 24.)
Venganza en el despeño. Matos. II. 189.
Venganza en el sepulcro. Córdoba y Maldonado. II. 258.
Venganza honrosa. Aguilar. I. 246.
Venganzas de amor. Medrano. I. 416.
Vengarse en fuego y en agua. (A secreto agravio, secreta venganza.) Calderon. II. 9.
Venir el amor al mundo. Fernandez de Leon. II. 244.
Ventura con el nombre. Tirso. I. 368.
Ventura te dé Dios, hijo. Tirso. I. 362. (I. 384.)
Venus y Adonis. Lope. I. 199.
Verdad averiguada y engañoso casamiento. G. de Castro. I. 226.
Verdadero amante. Lope. (I. 85.)
Verdad sospechosa. (El Mentiroso.) Alarcon. I. 386. (II. 204.)
Verdugo de Málaga. Luis Velez. I. 297.
Vergonzoso en palacio. Tirso. I. 360.
Verse y tenerse por muertos. Freire de Andrade. II. 264.
Ver y creer. Matos. (I. 373.) II. 189.
Ver y no creer. Lope. I. 122.
Victoria de Cristo. Palau. I. 52.
Victoria de España y Francia. Salas Barbadillo. (I. 377.)
Victoria del Albis por Carlos Quinto. J. B. de Villegas. I. 336.
Victoria del amor. Morchon. II. 269.
Vida de Heródes. Tirso. I. 347.
Vida del gran tacaño. Cañizares? II. 298.
Vida de San Alejo. Moreto. II. 184.
Vida en el ataud. Rojas Zorrilla. II. 123.
Vida es sueño. Calderon. (I. 7. 201. 226.) II. 34. (II. 194.)
Vida es sueño. (Auto.) Calderon. II. 64.
Vida, martirio y muerte de San Vicente Mártir. (El triunfante martirio etc.) R. de Turia. I. 250.
Vida y muerte de Judas. Poyo. I. 281 (II. 228.)
Vida y muerte de la Monja de Portugal. Mira de Amescua. I. 314.
Vida y muerte del Cid y noble Martin Pelaez. Zárate. II. 331.
Vida y muerte del falso profeta Mahoma. Rojas Zorrilla. II. 117.
Vida y muerte de San Lázaro. Mira de Amescua. I. 321.
Vida y muerte de San Luis Bertran. Aguilar. I. 248.
Viento es la dicha de amor. Zamora. II. 294.
Villana de la Sagra. Tirso. I. 362.
Villana de Vallecas. Tirso. I. 351. (II. 173.)
Villano del Danubio. Hoz y Mota. II. 242.
Villano en su rincon. Lope. I. 157. (II. 194.)
Violencias del amor. (Don Belflorán de Grecia.) Monroy. II. 141.
Vírgen de Guadalupe. Godinez. I. 435.
Vírgen de la Almudena. Calderon. (II. 53.)
Vírgen de la Fuencisla. Matos, Villaviciosa & Zabaleta. (II. 287.)
Vírgen de los Desamparados de Valencia. Ortí & Maluenda. II. 281.
Vírgen de los Remedios. Calderon. II. 53. 322.
Vírgen del Sagrario. Calderon. II. 22.
Vírgen de Madrid. Calderon. II. 53. (II. 56.)
Virtud consiste en medio. II. 277.
Virtudes vencen señales. Luis Velez. I. 299.
Virtud, pobreza y mujer. Lope. 172.
Viuda valenciana. Lope. (I. 77.) I. 152.
Viudo (Comedia del). Gil Vicente. I. 29.

Y.

Yerro del entendido. Matos. II. 191.
Yo me entiendo y Dios me entiende. Cañizares. II. 296.
Yo por vos y vos por otro. Moreto. II. 171.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.